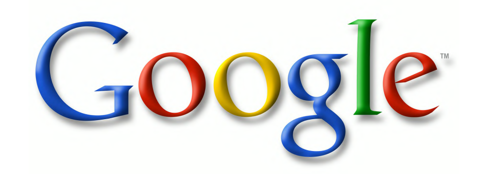
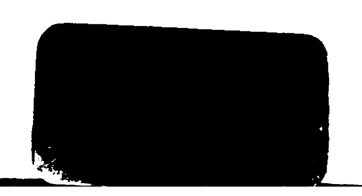
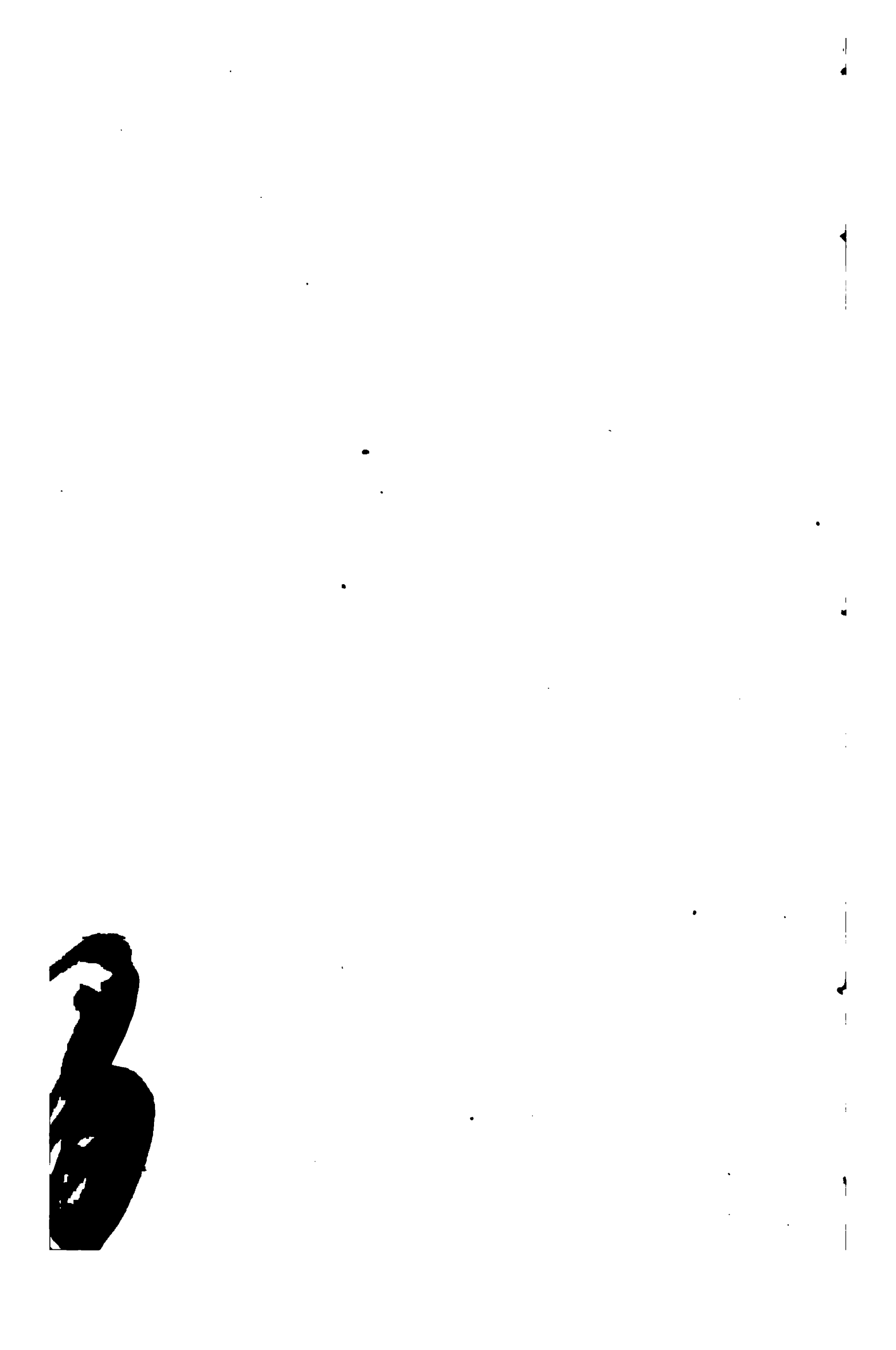
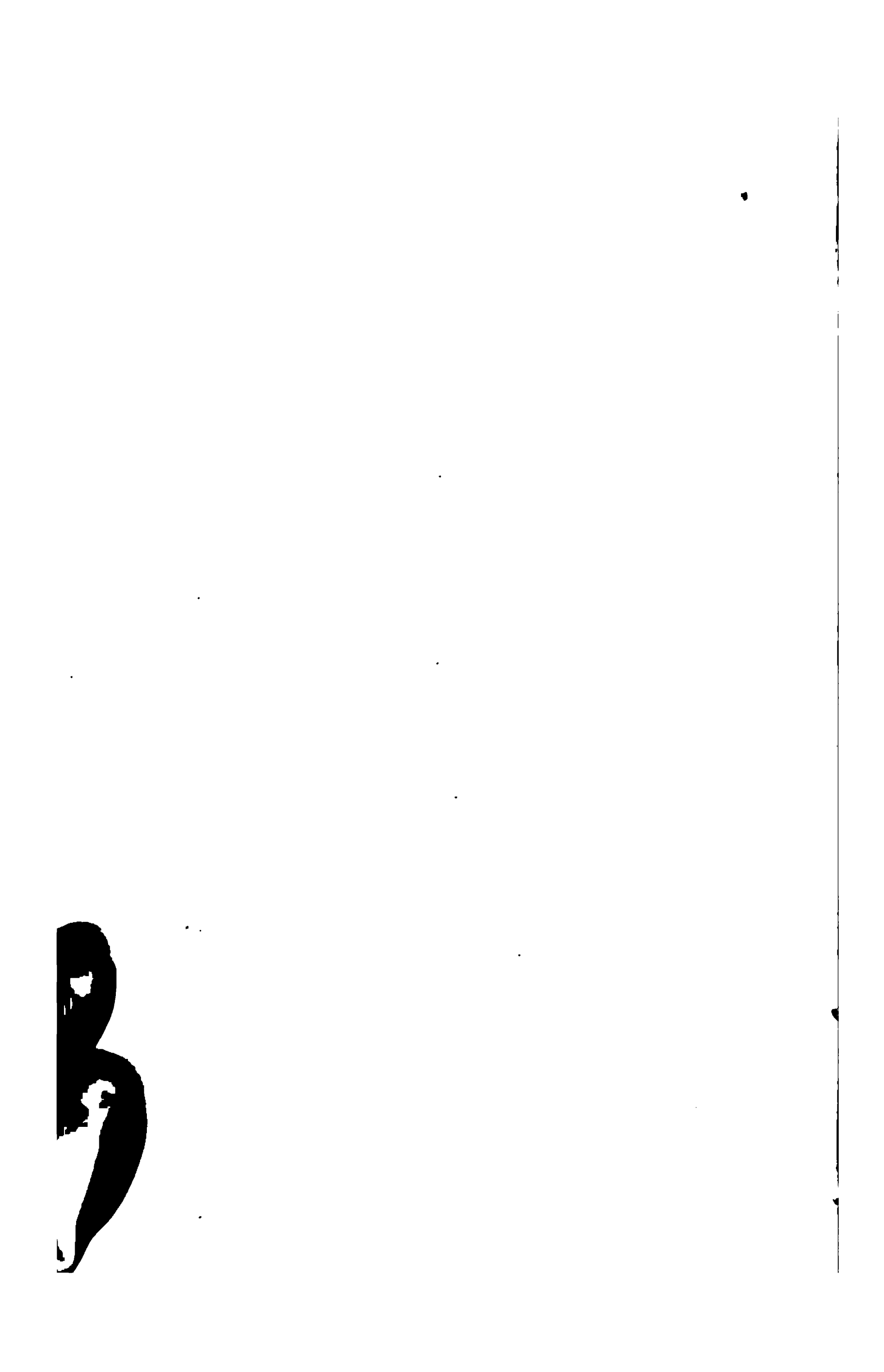



A
3 9015 00373 351 9
University of Michigan – BUHR







GUSTAVE GEFFROY

LA VIE ARTISTIQUE

Eau-forte de DANIEL VIERGE

Septième série

SOUVENIRS DE L'EXPOSITION DE 1900

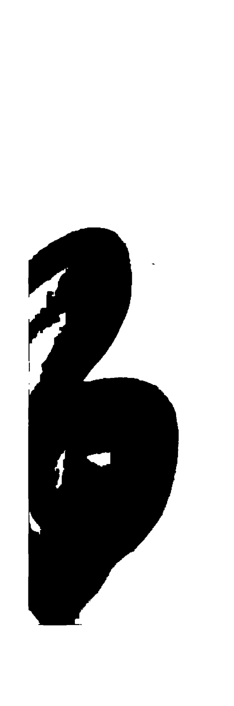
—

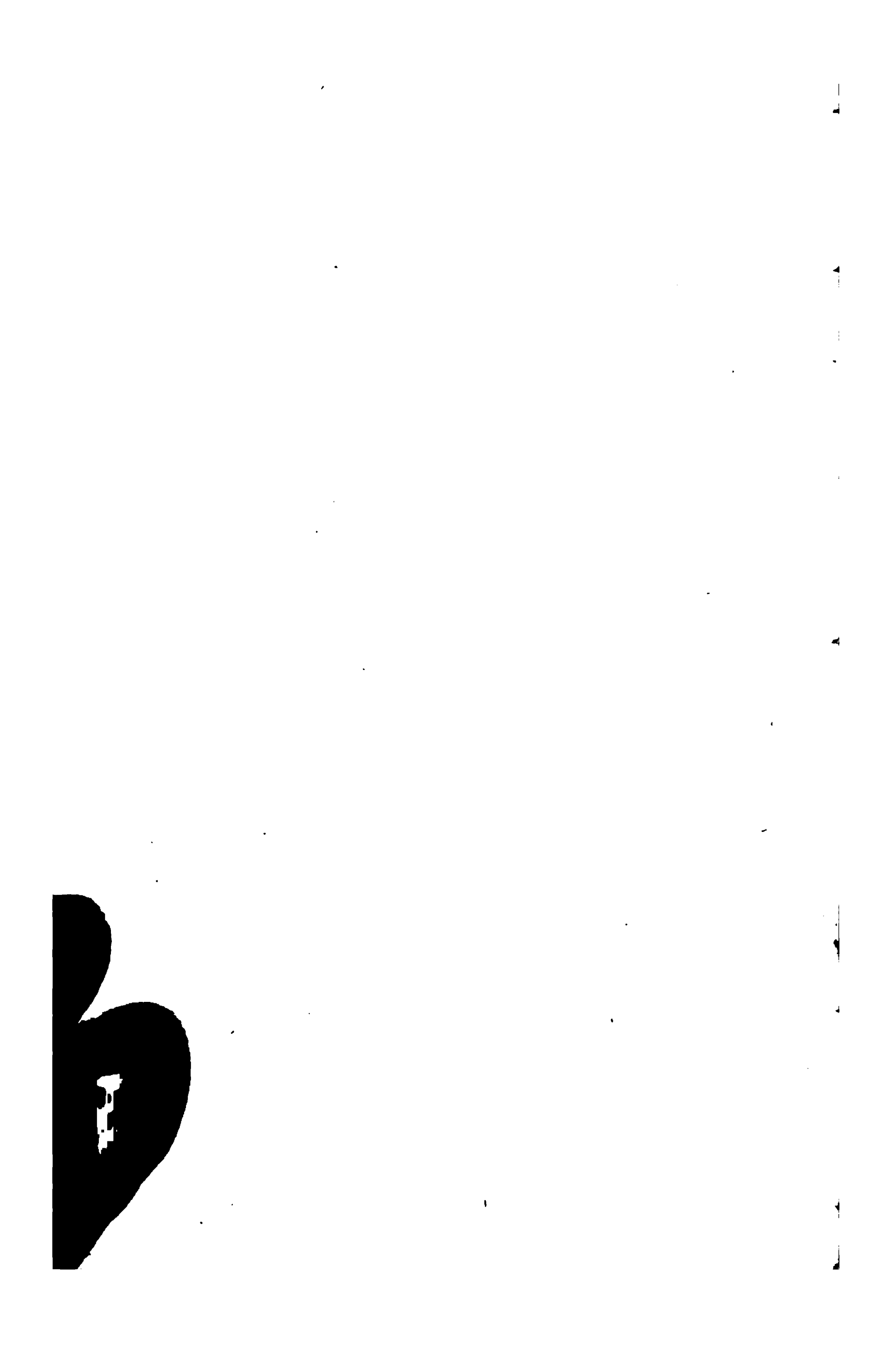
DIALOGUE
PLAN ET ASPECT — PROMENADE
L'ART FRANÇAIS RÉTROSPECTIF
LES BEAUX-ARTS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER
LA PEINTURE — LA SCULPTURE — L'ESTAMPE
LES SPECTACLES.

PARIS
H. FLOURY, ÉDITEUR
1, Boulevard des Capucines, 1

—

1901





LA

VIE ARTISTIQUE

DU MÊME AUTEUR

La Vie Artistique. Première série. Préface d'Edmond de Goncourt. Pointe sèche d'Eugène Carrière — 1 vol.
— Deuxième série. Pointe sèche d'Auguste Rodin. — 1 vol.
— Troisième série. Préface de l'auteur. Pointe sèche d'Auguste Renoir . . . . 1 vol.
— Quatrième série. Dédicace à Michelet. Pointe sèche de J.-F. Raffaëlli. . . . . 1 vol.
— Cinquième série. Lithographie de Fantin-Latour — 1 vol.
— Sixième série. Eau-forte de Camille Pissarro . . 1 vol.

Bibliothèque-Charpentier, E. Fasquelle, éditeur

Notes d'un journaliste. (Vie. — Littérature. — Théâtre . . . . 1 vol.
Le Cœur et l'Esprit. Nouvelles. . . . . . . 1 vol.
L'Enfermé, avec le masque de Blanqui, eau-forte de F. Bracquemond . . . . 1 vol.
Pays d'Ouest. Nouvelles . . . . 1 vol.

Les Industries artistiques françaises et étrangères à l'Exposition de 1900 (E. Lévy, éditeur). 1 vol.

Yvette Guilbert. Étude sociale du café-concert (Lithographies de H. de Toulouse-Lautrec (A. Marty, éditeur. Tirage à cent exemplaires. *Épuisé*) 1 vol.
La Cité et l'Ile Saint-Louis. Illustrations d'Auguste Lepère (Ollendorff, éditeur) . . . . . . 1 vol.

Prochainement :

L'Apprentie, roman parisien.
La Rumeur, roman provincial.
La Bretagne.
Notre Temps.



GUSTAVE GEFFROY

LA VIE ARTISTIQUE

Eau-forte de DANIEL VIERGE

Septième série

SOUVENIRS DE L'EXPOSITION DE 1900

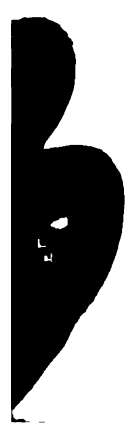
—

DIALOGUE
PLAN ET ASPECT — PROMENADE
L'ART FRANÇAIS RETROSPECTIF
LES BEAUX-ARTS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER
LA PEINTURE — LA SCULPTURE — L'ESTAMPE
LES SPECTACLES.

PARIS
H. FLOURY, ÉDITEUR
1, Boulevard des Capucines, 1

—

1901



IL A ÉTÉ TIRÉ DE CET OUVRAGE

Quinze exemplaires (1 à 15), sur papier des manufactures impériales du Japon;

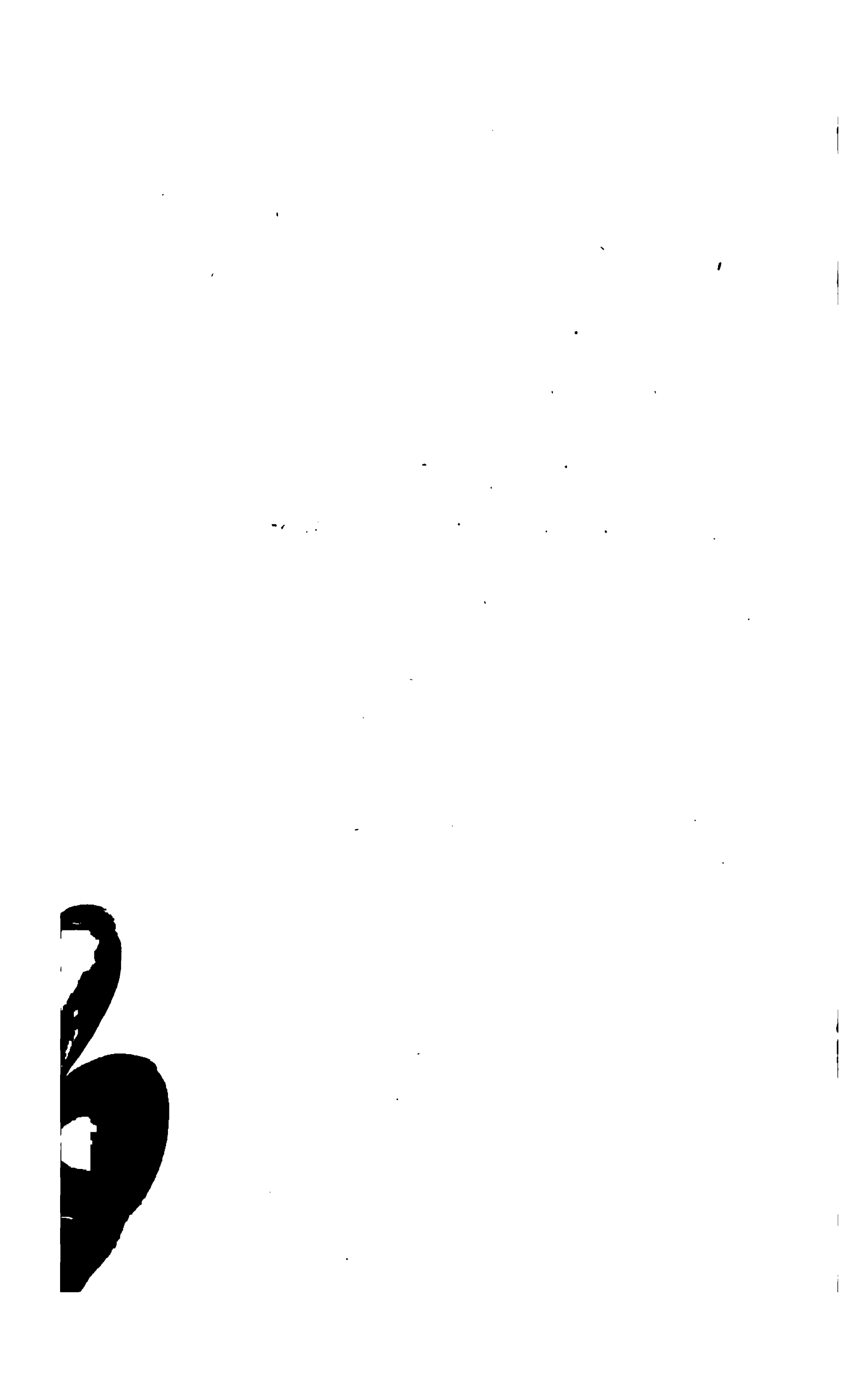
Quinze exemplaires (16 à 30) sur papier de Chine;

Tous ces exemplaires numérotés à la presse et ornés du frontispice de Daniel Vierge en triple suite, noir, bistre et vert.

A mes amis, les savants poètes

J. H. ROSNY

j'offre ces souvenirs de l'an 1900
en admiration
pour leur œuvre d'art et d'humanité
où respire la vie universelle.



LA
VIE ARTISTIQUE
SEPTIÈME SÉRIE

SOUVENIRS DE L'EXPOSITION DE 1900

I

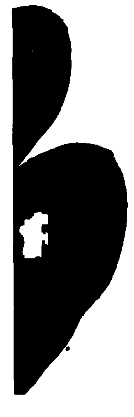
DIALOGUE SUR L'EXPOSITION

Je voudrais faire entendre les voix contradictoires qui exaltent et qui dénigrent l'Exposition universelle de 1900, ou plutôt toutes les Expositions universelles.

Je laisserai hors de ce champ clos ceux qui ont joué sur l'Exposition, qui ont gagné ou qui ont perdu, qui ont fixé ou laissé fuir la capricieuse Fortune, qui sont victorieux ou déçus : ceux-là ne peuvent

parler avec tranquillité de la grande foire internationale qui n'était pour eux qu'une occasion de recettes exceptionnelles.

De même je ne ferai pas figurer dans ce débat les raisons intéressées, particulières ou politiques, car on sait de reste que nombre de gens dissertent des questions, les jugent et les tranchent, selon qu'ils y trouvent un bénéfice personnel, un avantage de classe ou de parti. J'ignorerai les profondes raisons des groupes qui acclament ou injurient les deux Palais neufs, le pont Alexandre III, l'esplanade des Invalides, les constructions en bordure de la Seine, le Champ-de-Mars et le Trocadéro, selon la couleur du ministère « qui fait l'Exposition ». Ils ont la même frénésie d'acclamation ou d'injure par la seule raison que c'est celui-ci ou celui-là qui est Président de la République, président du Conseil des ministres, ministre du Commerce, ministre de la Guerre, président du Conseil municipal, etc., etc. Si ce n'est pas leur parti qui est au pouvoir, tout est mauvais, tout est désastre. Les passants



victimes d'un écroulement, les ouvriers qui tombent d'un échafaudage, sont représentés comme ayant été attirés dans un guet-apens. Un commencement d'incendie, sitôt étouffé, c'est l'Exposition en feu. Une hausse de la Seine à quelques centimètres au-dessus de l'étiage habituel, c'est l'Exposition inondée. Et tout cela, bien entendu, serait réduit aux proportions exactes, que dis-je, rien de tout cela ne se produirait, si le hasard des scrutins avait amené au pouvoir d'autres gouvernants d'une autre nuance, comme si la fatalité abominable des catastrophes dépendait de la couleur du drapeau qui flotte au sommet de l'édifice.

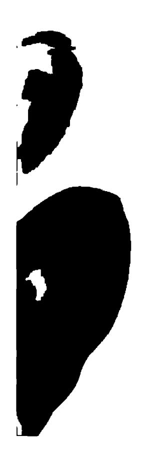
Ainsi écartées de ce dialogue les voix faussées par l'intérêt, enfiévrées par la haine, on entendrait les raisons valables de ceux qui voient la signification fâcheuse et qui prévoient les dangers immédiats et lointains de ces constructions factices, de ces agglomérations subites, de cette féerie trompeuse, de cette vie éphémère que comportent les Expositions universelles, — et on entendrait aussi les réponses plausibles

de ceux qui acceptent la marche inévitable du monde, qui se réjouissent de tous les efforts humains, qui se refusent à ne voir que le côté inquiétant des faits, qui veulent connaître aussi les probabilités rassurantes, qui cherchent, en un mot, l'équilibre.

Si nous voulons bien écouter, nous entendrons ces deux voix en nous-mêmes, ces deux voix éternelles du pessimisme et de l'optimisme, de la philosophie qui pleure et de la philosophie qui rit ou qui sourit.

L'une de ces voix dirait à peu près ceci :

« Paris transformé en chantier a été odieux pendant des semaines et des mois. L'accès des quais a été défendu aux passants habituels, amoureux du silenee, de la solitude, de la chanson de l'eau, du bruissement des arbres, des boîtes de bouquins. Il n'y eut pas seulement les immenses terrains sacrifiés à l'Exposition, le Trocadéro, le Champ-de-Mars, l'esplanade des Invalides, les deux rives de la Seine entre la place de la Concorde et Passy, le



cours la Reine, une partie des Champs-Élysées, interdits aux promeneurs : il y eut encore presque toutes les rues de Paris barrées, dépavées, défoncées, pour les travaux du Métropolitain coïncidant avec les travaux de l'Exposition.

» Tout cela, pour quel résultat matériel ? L'édification d'une ville grotesque en plâtre, en staf, en carton-pâte, que sais-je ? surchargée de clochetons, de dômes, de campaniles en style de pâtisserie, agglomérant et mêlant tous les styles et toutes les bâtisses, du temple asiatique au châlet suisse, de la hutte canaque au vieux Paris, de la pagode chinoise au cabaret de Montmartre.

» Pour quel résultat social ? Exalter l'espoir et le calcul de tous ceux qui veulent vivre d'un négoce ou d'une exploitation, de tous ceux que surexcite l'augmentation anormale du gain, amener la déception forcée, aigrir les ambitions mal satisfaites.

» Pour quel résultat moral ? Faire de plus en plus de Paris une ville de plaisir cosmopolite, un rendez-vous de fête, la capitale de la danse du ventre perpétuelle.

Chaque exposition universelle rend plus visible cette transformation accélérée, augmente les difficultés de la vie, congestionne Paris, appauvrit la province. Après les six mois de vie factice que nous allons vivre, quand le décor aujourd'hui claquant neuf tombera dans la boue de l'automne, nous verrons apparaître des fatigues et des déceptions, et une hébétude succéder au tressaut de vie nerveuse.

» Croyez-moi, Paris n'a rien à gagner à devenir, tous les dix ans, le bazar où vient se récréer le genre humain. L'excès de recettes pendant six mois, même pour ceux qui en bénéficient, n'est pas productif de vraie richesse. Ceux qui ont leur part dans ces bénéfices exagérés prennent des habitudes d'existence dont ils ne veulent plus se défaire, et tout ce qu'ils goûtent ensuite de la vie ordinaire dont ils savaient se contenter autrefois, leur paraît fade. On peut marquer, par les dates de 1855, 1867, 1878, 1889, 1900, avec le tragique intermède de la guerre et du siège, les étapes rapidement franchies de l'histoire de Paris. Cinq

expositions en un demi-siècle, c'est beaucoup! C'est plus qu'une ville peut en supporter!

» Paris l'a supporté, dira-t-on. C'est vrai. Mais avouons que Paris n'est plus beaucoup Paris, ou tout au moins qu'il y a deux Paris : l'ancien, le Paris qui s'est formé au Moyen-âge et à la Renaissance, le Paris du XVIIIe siècle et de la Révolution, le Paris des sciences et des lettres, de la pensée et de l'art — et le nouveau, le Paris cosmopolite, celui qui fait bâtir les quartiers neufs, les hôtels immenses, celui qui ne cherche et ne veut que les jouissances du luxe et les satisfactions matérielles. Ce Paris-là, ce Paris nouveau, fait paraître notre ville plus vieille encore, plus surannée. Nos savants, nos écrivains, nos artistes, ceux du moins que la folie n'a pas gagnés et qui sont restés des laborieux, des studieux, des sages, ceux-là, remarquez qu'ils ont aussi quelque chose d'ancien, ils semblent vivre dans la retraite, dans la poussière, ce sont des solitaires ayant peu de contact avec le monde nouveau. »

L'autre voix répliquerait de cette manière :

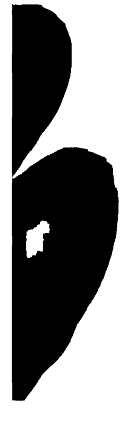
« Vous n'empêcherez pas ce phénomène de croître et de vivre. Comme aujourd'hui succède à hier, demain succèdera à aujourd'hui. Quoique nous réclamions sans cesse le changement, toujours ce qui vient vous dérange, toujours nous regrettons ce que nous perdons. Je n'aime pas non plus ce monde nouveau que vous représentez indifférent aux pensées qui nous animent, blasé de tout ce qu'il possède, poursuivant un plaisir illusoire qu'il n'atteindra jamais. Mais ce monde pourra changer, par le fait même de l'inquiétude qu'il porte en lui, et aussi par la force des choses plus forte que tout, plus forte même que l'intérêt et le privilège. Pour le moment, observez cette population de partout, née des facilités de communication, qui commence à se mouvoir sur la surface du globe terrestre avec une aisance remarquable, grâce à la puissance d'argent dont elle dispose.



» Les individus qui en font partie sont les véritables internationaux. Hier, à Londres ou à New-York, aujourd'hui à Paris, demain à Florence, après-demain à Vienne, à Saint-Pétersbourg... Ceci pour l'Europe seulement. Ils s'installent tout aussi vite et tout aussi bien en Algérie et en Égypte, dans l'Inde et au Japon. Aussitôt que l'Afrique sera aménagée pour leurs curiosités et leurs villégiatures, ils y apporteront leur foyer ambulant. Cette société instable, qui est chez elle partout et qui n'a plus guère de *chez elle*, c'est un tourbillon doré qui passe, qui s'arrête un instant, selon les délices du lieu et les agréments de la saison, pour repartir bien vite au gré du caprice de l'heure, et promener par le monde entier une avidité de sensations qui fuit l'ennui et un pouvoir sans bornes inquiet du lendemain.

» Naturellement, ce tourbillon a entraîné dans son mouvement désordonné tout un personnel de servants, de flatteurs, de parasites. Il a entraîné aussi, par la force de l'exemple, bon nombre de naïfs de notre

monde social né d'hier et qui n'a pas encore fait sa destinée. Combien de gens qui n'avaient que faire parmi cette cohue brillante sont partis à sa suite! Le type du jouisseur et du parvenu est un des plus communs de notre siècle, et le monde cosmopolite s'augmente à tout instant de recrues éphémères, nées d'une chance commerciale, ou d'un heureux coup de Bourse, et qui brille un instant pour disparaître à jamais. Il est difficile, en effet, de se tenir solide à ce sommet. Il faut, pour fixer la fortune et devenir un maître du monde, autre chose qu'une aubaine d'un jour, il faut posséder le sol et les hommes, les richesses naturelles et le travail d'une foule. Ces possesseurs de puits de pétrole, de mines d'or ou de diamants, ces marchands de bœufs, ces débiteurs de porcs, ont remplacé les anciens conquérants et les anciens féodaux. Des régions immenses leur appartiennent, où le travail des esclaves libérés est mis en coupe réglée. On ne fait pas fortune tout seul, dans l'une des sociétés actuelles, à moins de gagner le gros



lot d'une loterie, de recueillir un héritage, et encore, qu'est-ce que cela ? Pour l'homme d'aujourd'hui qui court, haletant, après ce qu'il appelle la réussite, un gros lot de cent mille francs est une misère. Il est nécessaire, pour amasser des capitaux, de pouvoir prélever un bénéfice sur un très grand nombre d'individus, et pour que ces capitaux deviennent tout à fait énormes, il faut une production permanente de matière, ou d'objets, ou de victuailles. Que cette production s'arrête, pendant que les frais courent toujours, et voilà le milliardaire qui sent tout à coup baisser le flot qui le porte.

» Eh bien! je crois fermement que tout le monde a intérêt à connaître le résumé de cet état universel qui a ses commencements dans le passé, et qui va se créant, s'achevant, se décomposant, de jour en jour. Les travaux des sociologues, des économistes, des philosophes, ne suffisent pas pour répandre cette connaissance. Rien ne vaut une image nette de la vie. Cette image, une Exposition peut seule la don-

ner. Cherchez à l'esplanade des Invalides, aux bords de la Seine, aux jardins du Trocadéro, et vous trouverez une représentation vivante du monde. Vous trouverez, d'un bout à l'autre, une Rue des Nations. Cette rue est la raison d'être d'une Exposition internationale, c'est l'Exposition tout entière, c'est l'Exposition elle-même. C'est elle qui représente le mieux le caractère de la grande réunion d'hommes venus de tous les points du globe, et qui livrent la bataille économique et sociale dans ce décor de fête. Elle est l'univers en façades. Derrière les murs décorés et bariolés, sachez voir les antagonismes en présence et deviner les luttes qui se préparent.

» Il y a derrière ces constructions légères tout ce que vous pouvez supposer, craindre, espérer, rêver. Il y a le monde du travail, qui est aussi une force cosmopolite, il y a cette armée des terrassiers qui ont transformé le sol, des charpentiers qui ont donné aux cages des monuments une grâce aérienne, des maçons qui ont solidifié pour six mois la ville éphémère. Sans eux, rien de tout



cela ne serait né à la lumière, et s'ils ont pu apprendre leur nombre et leur pouvoir, ceux qui les ont vus à l'œuvre ont pu aussi apprendre la valeur de toutes les fonctions sociales et connaître la réserve de forces que possède l'humanité.

» Et cette réserve apparaît comme inépuisable. Chaque palais, chaque pavillon, chaque galerie recèlent les produits du savoir, du goût, de l'ingéniosité de l'homme. Combien d'objets ont été conçus par l'esprit, façonnés par les mains ! C'est une surprise perpétuelle dans l'amoncellement, c'est un jaillissement continu de l'invention... »

La première voix interrompait, impatiente :

« Mais il y en a trop, cent fois et mille fois trop, de ces objets ! Vous ne voyez donc pas que les magasins regorgent de vêtements, de meubles, d'ustensiles, et que l'offre va bientôt devenir supérieure à la demande. Vraiment, l'humanité ne peut

arriver à porter et à user tous les paletots, tous les pantalons, tous les chapeaux, tous les souliers que les fabricants éperdus confectionnent pour elle. L'individu qui possède une cuiller, une fourchette, un couteau, un gobelet, ne peut tout de même pas acquérir sans cesse des objets semblables dont il n'aurait que faire. Celui qui a une montre dans son gousset, une pendule sur sa cheminée, ne peut pas collectionner sans fin les montres et les pendules. Et il en est ainsi de tous les objets nécessaires.

» Songez donc qu'il y a en Amérique des magasins plus vastes que nos plus grands magasins de nouveautés, des magasins de vingt ou trente étages, où il n'y a, du rez-de-chaussée au trentième étage, que des bottines, ou des parapluies, ou des chapeaux de paille. Que voulez-vous que nous fassions de tout cela ?

» Ah ! je sais bien que plus le nombre augmente, plus la qualité baisse, et que l'on compte sur le renouvellement incessant de cette camelote produite sans arrêt.



Pourtant la disproportion entre les têtes à coiffer, les pieds à chausser, et les coiffures, et les chaussures, commence à s'apercevoir, et c'est peut être pour cette raison que l'on organise tant d'expéditions coloniales, que l'on conquiert Madagascar, les Philippines, le Transvaal, et que l'on va se jeter sur les territoires de l'Afrique et de l'Asie, sur les moindres îlots de l'Océanie, sur les glaces du pôle même, avec l'espoir de séduire les Noirs, les Jaunes, et même les phoques et les ours blancs, pour échanger nos stocks de magasin contre des produits naturels. Nous avons déjà convaincu les Japonais qui ont quitté leurs robes et leurs calottes pour des redingotes et des chapeaux haut-de-forme. Mais prenons garde que les Japonais fabriquent déjà, et vont fabriquer de plus en plus, ce que nous fabriquons pour eux, et qu'il en sera un jour ainsi de tous les habitants du globe, qui nous offriront alors à bon marché ce que nous voulons leur vendre cher. Nous fermerons nos frontières et nous établirons des droits de

protection, c'est entendu. Mais si tout le monde en fait autant, voilà les échanges interrompus, et il me paraît difficile d'envoyer toujours des soldats faire la guerre aux peuplades pour les forcer à acheter des faux-cols, des cravates, des boutons de manchettes, et tous les agréments de toilette inventés par la civilisation.

» Vous croyez étonner et séduire l'esprit avec vos amas d'objets et vos inventaires, vous ne faites que le lasser et l'irriter. Comment nous délivrer de tout ce bagage dont vous nous chargez, de tout ce qui nous rend esclaves d'un logis, d'une maison, d'une ville, et qui nous empêche de nous en aller librement devant nous, par les bonnes routes du hasard ?... »

La seconde voix répliquerait :

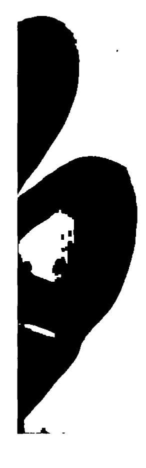
« En attendant, vous vous servez de tout ce que vous proclamez tyrannique et superflu, de tout ce que vous ne voulez pas pour les autres. Vous avez des vêtements de toutes les coupes, de toutes les couleurs,



pour toutes les saisons de l'année, et même pour toutes les heures du jour. Vous avez un chapeau à huit-reflets pour vous promener sur le boulevard quand il fait beau, un petit chapeau rond pour les jours de pluie, un chapeau de paille pour la campagne, une casquette pour courir en bicyclette ou en automobile. Vous avez tout un jeu de parapluies et de cannes, des pipes variées, des porte-cigares, des porte-cigarettes, des carnets, des portefeuilles, des porte-monnaie, que sais-je? Il serait plus court de dire ce que vous n'avez pas! Et voilà que tout ce que vous possédez vous ennuie, et que vous ne voulez pas que tout cela soit acquis et connu par ceux qui n'ont rien, ou presque rien, car l'homme qui ne possède rien n'existe pas. Le sauvage possède deux cailloux choisis pour faire jaillir le feu, il se met des colliers de coquillages au col, des plumes dans les cheveux, des anneaux dans le nez. Je conviens qu'il ne sera guère mieux orné avec votre chapeau à huit-reflets, mais comment voulez-vous l'empêcher de par-

courir le même chemin que vous avez suivi depuis que vous avez quitté les cavernes? Vous voulez le laisser à sa quiétude. Que n'y retournez-vous?

» C'est à cela que je voulais vous réduire. Vous n'êtes pas responsable, allez-vous me répondre, des entreprises coloniales, des efforts persuasifs et des brutalités effroyables par lesquels on veut à toute force changer les nègres agriculteurs, chasseurs, pêcheurs, en commerçants, en employés du gouvernement, en ouvriers d'usines. Mais si, vous êtes responsable, comme moi, comme tout le monde. C'est la société dont nous faisons partie qui accomplit l'œuvre perpétuelle d'expansion, qui répand à la fois le bien et le mal, le beau et le laid, qui fait instinctivement tout son possible pour amener au même état de civilisation, ou de prétendue civilisation, comme vous voudrez, tous les hommes qui vivent dans l'état de barbarie, ou de nature, je laisse encore l'expression à votre choix. Vous devez bien admettre que l'homme n'est jamais resté, ne restera



jamais stationnaire. C'est même ce qui la distingue des autres espèces, lesquelles peuvent se modifier, s'améliorer, mais ne dépassent pas un certain cercle d'action. Un cheval, qu'il vive librement dans là savane, qu'il soit bête de labour, ou qu'il gagne des coupes de Sèvres aux courses, est toujours un cheval. Les différences sont autrement marquées entre les hommes, avec tous les caractères fixes d'instincts et de passion que nous pourrons constater.

» L'homme est inquiet, l'homme est curieux, l'homme se fait une conscience. Tout ce qu'il a inventé, religion, organisation sociale, travail, art, porte la marque de cette recherche de toujours. Lorsqu'il cessera de chercher, ce sera le signe qu'il aura accompli sa destinée, et qu'il va disparaître, en même temps que se désagrégera le milieu qui lui a donné son principe de vie. Sa recherche aboutit à une création faite avec l'aide de la nature, mais qui se superpose à la nature, qui l'emploie, mais qui la contrarie, qui la rectifie. C'est par là que l'homme est grand, quoiqu'il fasse.

Le plus vilain objet, la plus médiocre œuvre d'art, signifient la volonté et le génie de ce pauvre être, jouet des forces aveugles, qui parvient à dominer ces forces, c'est-à-dire à vivre d'une vie personnelle parmi tout l'impersonnel.

» Le commencement de cette rebellion, c'est le tâtonnement de vos sauvages, c'est l'emploi des choses pour le service de l'homme. Au début de la civilisation, la dure nécessité apparaît, et c'est de cette nécessité, c'est du travail informe, qui tâtonne et qui ébauche, que va sortir la splendeur de l'art. Pour qu'un Parthénon soit construit par Ictinos et sculpté par Phidias, il a fallu qu'une hutte de branchages et de boue fût péniblement assemblée par l'ancêtre misérable et tressaillant qui portait en lui le germe d'une destinée supérieure. Il n'y a qu'une pensée, il n'y a qu'une beauté, il n'y a qu'un art, malgré toutes les différences et toutes les hiérarchies, et le potier qui tourne un vase d'argile est le frère du statuaire qui fait rayonner la lumière de l'intelligence sur un visage de marbre.



» Entrez donc à l'Exposition universelle sans haine et sans dégoût. Visitez le Petit Palais où les objets qui racontent votre histoire sont exposés dans l'atmosphère sereine qui se dégage de la vie immobile des tapisseries, et cherchez ensuite, dans les amoncellements des sections, dans le capharnaüm industriel, quels autres objets procèdent de ceux-ci, peuvent leur être ajoutés : vous trouverez, j'en suis sûr, malgré tant de métiers appauvris et d'inventions mortes, de quoi emplir une salle de musée. Visitez ensuite le Grand Palais, et après avoir vu l'exposition Centennale, voyez l'exposition Décennale, et faites pour celle-ci, mentalement, le même travail de sélection qui a été fait pour le passé.

» Je sais que je ne vous ai pas convaincu, et que vous pouvez reprendre et développer vos arguments, me dire avec une violente conviction votre horreur de la civilisation de bazar au milieu de laquelle nous vivons. C'est donc moi qui vais me rallier à votre conclusion. Vous avez raison, mille fois raison, trop raison. Une pauvreté sort de

notre excès de richesse, et rien n'est à envier de tout ce luxe en décor qui est exigé avec tant d'âpreté par l'homme d'aujourd'hui. A vouloir tout agrémenter, tout orner, le sentiment de la beauté et de la force va se perdant. Il faut que l'homme s'éloigne du factice, s'éprenne du vrai, découvre le sens de la vie. Il n'a pas besoin de s'encombrer, pour son court voyage, de tous ces colis dont veut le charger un monde industriel impatient, avide, qui dépasse la limite de la production. Le confort, que l'on peut commencer à rêver universel, n'a que faire des niaiseries du luxe, et la forme logique des objets réalise la beauté sans le secours des inutilités dites décoratives. D'autre part, les admirables machines diminuent, et vont diminuer sans cesse la part de travail obtenue jusqu'à présent par l'exténuation de l'ouvrier.

» Il est temps de rendre le pauvre homme à la jouissance des biens naturels, aux joies des cours d'eau, des forêts, des champs, de la mer, de la montagne, des



paysages où se joue sans cesse la féerie changeante des saisons et des heures. Qu'il contemple enfin des ciels qui ne soient pas chargés de nuages de suie, qu'il respire un air non vicié, qu'il voie le reflet des choses dans une eau limpide, qu'il connaisse les légumes frais et les fruits savoureux. La conclusion de Candide : « Cultivons notre jardin », sera la nôtre. Retournons à la nature, je le dis comme vous, mais ne retournons pas vers elle en sauvages, gardons tout le travail accumulé qui nous a été légué, gardons l'arme de la science, gardons l'enchantement de l'art. C'est en vainqueur que l'homme doit rentrer dans le Paradis terrestre. »

II

PLAN ET ASPECT ARCHITECTURAL

Tout d'abord, sans tenir compte des divers essais qui furent faits à Paris, depuis l'Exposition industrielle de 1798, il sied de rappeler que l'Exposition actuelle est la cinquième Exposition internationale entreprise par la France. La première eut lieu en 1855 au Palais de l'Industrie et dans les baraquements du Cours la Reine, elle occupa 168,000 mètres carrés, réunit environ 24,000 exposants et reçut environ 5 millions de visiteurs. La seconde, celle de 1867, se tint au Champ-de-Mars sur 450,000 mètres carrés de superficie où prirent place 50,000 exposants, et compta 11 millions de visiteurs. La troisième, celle de 1878, qui joignit le Trocadéro au



Champ-de-Mars, n'occupa pourtant (selon les chiffres officiels) que 420,000 mètres de surface, avec à peu près le même nombre d'exposants, 52,000, mais le chiffre des visiteurs monta de 11 millions à 16 millions. Enfin, l'Exposition de 1889, qui annexa l'Esplanade des Invalides au Champ-de-Mars et au Trocadéro, occupa 700,000 mètres carrés, eut un nombre d'exposants qui monta à plus de 60 mille, et un nombre de visiteurs qui atteignit entre 25 et 32 millions, pour prendre les deux chiffres les plus éloignés des diverses statistiques. Pour 1900, la surface occupée égale à peu près un million de mètres carrés, le Cours la Reine, l'emplacement du Palais de l'Industrie et les berges de la Seine ajoutées à l'Esplanade des Invalides, au Champ-de-Mars et au Trocadéro.

Faut-il inscrire ici, enfermer dans un alinéa, comme on scelle des pièces de monnaies sous la première pierre d'une construction, quelques-uns des noms de ceux qui ont contribué a édifier l'Exposition ? Donc, M. Emile Loubet étant

Président de la République française, M. Waldeck-Rousseau, président du Conseil des ministres, M. Alexandre Millerand, ministre du Commerce, M. Georges Leygues, ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, M. Henri Roujon, directeur des Beaux-Arts, M. Pierre Baudin, ministre des Travaux publics, après d'autres présidents et ministres qui avaient assisté à l'éclosion et au développement de l'idée, l'œuvre fut achevée sous la direction de M. Alfred Picard, commissaire général, de M. Delaunay-Belleville, directeur général de l'exploitation, de M. Stéphane Dervillé, directeur général adjoint, de M. Bouvard, directeur des services d'architecture, de M. Grison, directeur des finances, de M. Henri Chardon, secrétaire général. Et il serait tout à fait injuste de ne pas ajouter à cette liste, tout au moins M. Emile Molinier, l'organisateur de l'Exposition Rétrospective du Petit Palais, et M. Roger Marx, organisateur de la Centennale du Grand Palais, tous deux représentants et interprètes de commis-

sions dont l'organisation et la composition, très étendues, ne peuvent figurer dans ces pages.

Pour la place occupée par les Beaux-Arts à l'Exposition de 1900, elle est surtout définie par la nomenclature du groupe II, classes 7 à 10, qui se subdivisent en peintures, cartons, dessins, aquarelles, pastels, gravures à l'eau-forte, au burin, à la pointe-sèche, lithographies, architecture, sculpture, gravure en médailles et sur pierre fines. Mais il est trop évident que la présentation est ainsi incomplète, et qu'il faut se reporter, tout d'abord au groupe XII, classes 66 à 75, qui comprend la *Décoration et le mobilier des édifices publics et des habitations*, c'est-à-dire les décorations en marbre, la sculpture ornementale, la ferronnerie, la serrurerie, la mosaïque, la céramique, le vitrail, le papier peint, le cuir, les meubles, les tapis, les tapisseries, les étoffes d'ameublements, les cristaux et les verreries, les appareils d'éclairage, etc. Ce n'est pas tout. Le groupe XIII, classes 75 à 85, qui réunit les

Fils, Tissus et Vêtements, doit être également parcouru. De même le groupe xv, classes 92 à 101, consacré aux *Industries diverses*, parmi lesquelles l'orfévrerie, la joaillerie, la bijouterie, le bronze, la fonte, la ferronnerie d'art. Et voici encore, si nous remontons la liste, le groupe viii, classes 43 à 48, *Horticulture et Arboriculture*, où doit se faire l'étude d'un art aussi important que l'architecture, avec lequel, à vrai dire, il se confond, l'art des parcs et des jardins. Et laisserons-nous de côté le groupe iii, classes 11 à 28, *Instruments et procédés généraux des lettres, des sciences et des arts*, parmi lesquels sont classés la typographie, les impressions diverses, la photographie, la librairie, la reliure, l'affiche, les instruments de musique, l'art théâtral ? Enfin, est-il possible de négliger le groupe i, classes 1 à 6, *Education et Enseignement*, qui comprend naturellement l'enseignement artistique ?

Le plan, on le voit, est vaste, l'étude doit se disséminer, le promeneur doit courir des deux Palais aux Invalides, du

Champ-de-Mars au Trocadéro, et chemin faisant explorer les deux berges de la Seine. Car tout n'a pas été dit en suivant les indications du programme officiel, il reste les pavillons des Nations, où l'on trouve, avec des expositions de produits modernes, des expositions rétrospectives comme celles de l'Allemagne, nous faisant les honneurs de la collection française de Frédéric-le-Grand, — de l'Angleterre, exposant avec un goût parfait, dans un intérieur savamment aménagé, ses maîtres du xviiie siècle et du commencement du xixe siècle, — de la Hongrie, étalant d'un bel orgueil les trophées et les trésors de son passé, — de l'Espagne, qui nous montre sans contredit, je crois, les œuvres les plus belles, les plus émouvantes de l'Exposition, ces tapisseries flamandes qui ont arraché à tout le monde le même cri d'admiration, — du Cambodge et des Indes néerlandaises où les moulages de statues et de bas-reliefs sont de la plus pure, de la plus ingénue beauté sculpturale, — du Japon, qui nous révèle généreusement les œuvres incon-

nues jusqu'à présent de l'Europe, et cachées même là-bas, avec un soin jaloux... L'art est partout, on le voit, et il faut le chercher et le découvrir partout.

Au premier moment, à peine l'inauguration faite, nombre de jugements furent durement défavorables, et la ville de plâtre, préparée pendant quatre ans pour une durée de six mois, fut proclamée d'une exécution inférieure en regard de l'œuvre de 1889. On ne retrouvait pas la nouveauté et la hardiesse des constructions de fer d'il y a onze ans. Et c'était un recul, une reprise offensive de l'architecture de styles composites, un mélange de Grec, de Louis XV, de Louis XVI et d'« art nouveau ». Il reste, à mon avis, quelque chose de motivé de ce premier jugement, mais il faut dire tout de suite qu'une sorte d'amnistie a été prononcée, et que les critiques les plus hostiles se sont consolés en songeant au caractère éphémère des murailles fragiles, des clochetons, des campaniles, des façades ajourées et peintes. Mais n'anticipons

pas, commençons par le commencement, entrons par la porte.

Quelle porte ? La porte Binet. Elle était la première exposée à la malignité publique qui n'a pas fait faute de bourdonner autour. Dès le premier jour, le surnom de Salamandre lui était décoché, et il lui est resté, mais du même coup, avec la raillerie, c'était la popularité. On sait qu'il en va ainsi à Paris. M. Binet, désormais, est glorieux, non pour sa science, non pour son travail, non pour ses désirs d'artiste, mais parce qu'il a trouvé à l'Exposition l'enseigne plaisante et logique, parce qu'il a donné à la foule l'amusette qui lui était nécessaire. Il n'a pas été seul à faire ce cadeau à la badauderie. Il a eu un collaborateur qui a réussi mieux que lui encore à surexciter la verve des passants. C'est M. Moreau-Vauthier qui a juché au sommet de l'arche nouvelle la statue colossale de Parisienne que l'on sait. L'apparition est pour surprendre, en vérité. Ce raide mannequin, sans corps, sans col, cette tête et ce chapeau qui semblent montés sur un

raide pivot, ce paletot bleu, ces bras de poupée ouverts en signe d'accueil, c'est une image de Paris bien extraordinaire. L'effarement fut tel au premier instant que l'on demanda au sculpteur de reprendre cette déesse qui aurait été mieux à sa place au fronton du palais du costume. Le sculpteur s'y refusa, arguant des engagements pris. Il n'y avait qu'à le laisser à la place où il se trouvait si bien. Les étrangers en visite à Paris, venus de l'Australie ou du Thibet, de l'Islande ou de Java, du cap de Bonne-Espérance ou du cap Horn, prendront peut-être l'œuvre de M. Moreau-Vauthier pour la représentation à la dernière mode de la statuaire française. Tant pis. On peut leur expliquer, toutefois, qu'une Exposition universelle comporte à la fois une exhibition tapageuse de ce genre et la plus admirable manifestation qui puisse être, la vie féconde, l'art prodigieux qui ont trouvé leur asile au pavillon Rodin.



C'est de la Porte Binet, plutôt que de la statue qui la surmonte, que je voulais parler. L'architecte qui s'est exposé ainsi

au premier feu des plaisanteries forcées avait obtenu une deuxième prime au concours ouvert pour la construction du Grand Palais. On sait comment cette construction fut partagée entre MM. Deglane, Louvet et Thomas. La Porte monumentale fut accordée comme compensation à M. Binet. Il eut immédiatement l'idée bien nette qu'il fallait édifier une porte d'Exposition, et pas autre chose. Il a réussi dans ce dessein. Sa porte est d'abord une porte, elle est large, aérée, hospitalière, avec la projetée de ses deux frises et de ses deux pylônes en avant de son arche. Une foule énorme peut passer ici, trouver un abri. Puis, cette porte est une porte de fête, et de fête cosmopolite. Elle fait songer à l'Espagne des Maures, aux mosquées d'Afrique, elle est décorée, découpée, ajourée. Le soleil fait reluire les cabochons inscrutés dans son plâtre. L'air circule à travers son arche triple, appuyée sur trois points d'appui. Extérieurement, son couvert est lourdement arrondi, justifie la comparaison irrévérencieuse, mais de face, et de l'inté-

rieur sous le dôme, on a au contraire une grande impression de légèreté, d'ouverture sur l'espace. Observez maintenant l'ornementation singulière, à la fois géométrique et libre, triangulaire, étoilée, rayonnante, observez que tout semble découler de ce même principe, de cette même forme riche en variations, mais fixe en ceci qu'elle est un tout, avec un point central et des attaches, vous trouverez une différence notable aevc les méandres de l'art nouveau, les courbes filandreuses, les arabesques sans raison qui peuvent être indéfiniment étendues ou arbitrairement raccourcies.

L'ensemble même de la Porte de M. Binet, les trois supports qui équilibrent savamment la masse de la construction, cet ensemble procède de cette même inspiration d'où est découlé le moindre détail d'ornementation. Ce n'est pas toutefois dans l'architecture orientale qu'il faut chercher un point de départ. M. Binet a voyagé en Italie, en Espagne, en Tunisie, et il a rapporté de ses courses de fines aquarelles,

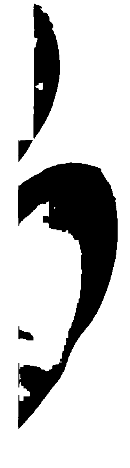


de riches harmonies, qui ont été exposées il y a cinq ou six ans, mais ce n'est pas dans ses voyages qu'il a découvert son principe nouveau de construction et d'ornementation. Ce qu'il a exploré, ce qui l'a ravi, c'est le monde des infiniments petits, c'est le monde invisible, c'est sous le microscope qu'il a cherché le principe des formes et qu'il a trouvé une étonnante géométrie, des conditions nouvelles de solidité, d'harmonie, d'équilibre.

Sa porte disparaîtra, au mois de novembre, avec le reste, mais elle laissera le souvenir d'une tentative infiniment savante et curieuse, et l'architecte qui l'a conçue restera riche de projets, de combinaisons, qui peuvent, demain, donner naissance à un art public de halls, de galeries, de palais de fer d'une légèreté aérienne scientifiquement calculée.

Il est une autre entrée que l'on a bien fait, par contre, de ne pas surcharger d'un arc monumental. C'est l'entrée des Champs-Elysées. L'inconvénient aurait

été grand de cacher la perspective de la large voie Nicolas II tracée entre le Grand et le Petit Palais, du pont Alexandre III, de la rue qui aboutit aux Invalides. Là, où il y a maintenant ce grand espace vide, fut autrefois, — on peu dire *autrefois*, — le Palais de l'Industrie. Jusqu'au dernier instant, presque jusqu'au jour de l'inauguration, on a vu à cette place la grande porte du monument de 1855, flanquée de deux fragments de l'ancien corps de bâtiment. C'était une ruine, une carcasse, qui semblait survivre à quelque scène de désolation : ville prise d'assaut, tremblement de terre, incendie. Derrière, une poussière que l'on pouvait prendre pour de la fumée, une agitation d'hommes et de chevaux, des palais blancs qui s'élevaient, un mouvement hâtif, un aspect de décor de théâtre. Cette carcasse branlante, maintenue debout, du Palais de l'Industrie, ces palais neufs qui paraissaient s'édifier au coup de sifflet d'un régisseur, c'était le provisoire de 1855 qui allait faire place, après un demi-siècle, au définitif de 1900. Cette

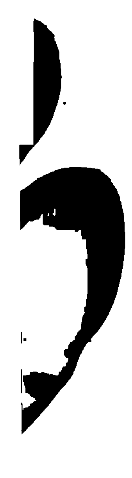


vieille porte, par laquelle avaient défilé tant d'espoirs, tant de gloires, tant de misères, tant de personnages en représentation, c'était elle qui donnait accès à l'Exposition nouvelle, à l'Exposition suprême, la dernière du XIXe siècle.

Lorsqu'elle fut abattue, ce qu'on aperçut tout d'abord, de nouveau, d'inattendu, de magnifique, dans l'écartement des deux bâtiments neufs, — ce fut le ciel, l'étendue de l'éther, l'air fluide, infini, où voguent les lourdes escadres des nuées, où passent et se dissolvent des fragments de nuages comme des voiles blanches et roses qui se perdraient à l'horizon. Nous aurons là désormais de merveilleux mirages, des apparitions de terres lointaines, de continents baignés d'eau féerique, d'îles d'or, nous verrons des chevaux blancs bondir dans l'écume, des naissances de Vénus, des chars traînés par des tritons, escortés de sirènes, où la déesse se dressera, son corps de marbre à demi-voilé sous sa chevelure dorée par le soleil. Nous verrons là ce que nous voudrons, la plus belle fantas-

magorie de formes, le plus beau dessin qui soit, dense, délié, toujours défait et sans cesse se recomposant en images nouvelles.

Sous ce ciel, après l'Exposition, le spectacle changera encore. Les deux palais nouveaux resteront, et le pont, et les jardins, les pelouses, les massifs de fleurs, mais sur la rive gauche, toutes les constructions plâtreuses s'effondreront, et l'on verra apparaître en son entier la belle ligne des Invalides, la façade sombre, la haute porte, la lueur d'or du dôme. Tout le monde se promet une fête des yeux ce jour-là, et tout le monde a sûrement raison. Paris a possédé cette beauté avant la construction du Palais-de-l'Industrie, au temps du carré Marigny. Il va la recouvrer, c'est justice. La conception architecturale actuelle s'annonce donc comme supérieure à celle qui vient de disparaître, car c'est un grand art que celui de la perspective, qui ménage les points de vue et compose les paysages.



Le reste, qui disparaîtra, est une ville

immense, surgie dans notre ville, changeant nos promenades, nos perspectives, détruisant nos arbres, dressant le factice pour six mois parmi nos monuments séculaires. Voici, à peu près, ce que vous pouvez contempler de cette architecture spontanée, par vues rapides, en passant sur la Seine, ou du pont Alexandre III.

L'Exposition internationale prend son point de départ à la Porte Binet, place de la Concorde, suit la rive droite de la Seine jusqu'aux deux Palais bâtis entre le Cours-la-Reine et les Champs-Elysées, communique avec la rive gauche par le pont Alexandre III jeté dans l'axe de l'Esplanade des Invalides. Là, au pont Alexandre III, l'Exposition se dédouble, occupe les deux rives de la Seine, pour aller s'étaler, rive droite, dans les jardins du Trocadéro, et rive gauche, sur toute l'étendue du Champ-de-Mars, entre l'éternelle Tour Eiffel, dont on aurait bien dû nous débarrasser, et la galerie des Machines, que l'on a défigurée par la construction, au

beau milieu, de la rotonde de la salle des Fêtes.

La Seine, voilà, s'il faut employer l'image courante qui sera, ici, bien étrange, le « clou » de l'Exposition. Si vous voulez connaître l'aspect essentiel de la ville du staf, c'est au pont Alexandre III qu'il faut vous installer, accoudé à la balustrade de bronze, ou bien encore il vous faut prendre place sur l'un des bateaux-mouches ou l'un des bateaux-hirondelles, qui courent les uns après les autres, se pourchassent du pont d'Austerlitz au Point-du-Jour. De là, vous passerez la revue des bâtisses de cette ville nouvelle, en fer, en bois, en plâtre, qui vient de jaillir, spontanée, légère, baroque, invraisemblable.

Cette allée, dans l'axe du pont Alexandre III, dessine un premier parcours du monde. Après les Manufactures nationales, sont les boutiques, les comptoirs de l'univers entier. La voie est bordée d'un amas de constructions blanches surchargées de frontons, de guirlandes, d'ornementations de toutes sortes, de sculptures dé-

bordantes, de peintures criardes. C'est une mêlée des styles, la Renaissance, le Louis xv, l'Oriental, l'Américain, l'Art nouveau. Et, tout au bout, le dôme noir et or des Invalides.

Sur la rive gauche, toutes ces maisons de bois, tous ces palais de pierre, toutes ces coupoles, tous ces clochetons, tous ces minarets au-dessus desquels se gonflent et claquent sous la brise des pavillons multicolores, c'est la rue des Nations, ce sont les architectures-types de tous les pays invités. Au-dessous, ces sous-sols ouverts à ras de la rivière, ce sont les restaurants, les cafés, à la mode aussi, de toutes les nations. Ceux qui sont pourvus d'estomacs complaisants peuvent ici étudier l'humanité entière dans ses boissons et sa cuisine. Toutes les manières de se nourrir, de se détraquer et de s'empoisonner sont représentées. A la suite, l'Hygiène, les Armées de terre et de mer, la Navigation, les Forêts, la Chasse, la Pêche, etc.

Quittez la rive gauche pour la rive droite, c'est, après le pont de l'Alma, la

reconstruction d'un aspect du Vieux-Paris, et la Navigation de plaisance.

Essayez ensuite de voir à la fois le spectacle du Champ-de-Mars et du Trocadéro. Vous n'y parviendrez pas. C'est le désordre, le chaos, un univers de boîtes à jouets, ou chaque race a sa région, chaque nation son palais, sa cahute, son jardinet, tout le Trocadéro occupé par les colonies françaises et étrangères, le Champ-de-Mars par les Mines, les Tissus, la Mécanique, l'Agriculture, l'Enseignement, le Château-d'Eau et le Palais de l'Électricité.



Si nous revenons au pont Alexandre III, après cette course rapide, nous admirerons volontiers l'arc de MM. Résal et Alby qui franchit la Seine d'un seul jet, d'une belle courbe, mais nous aurons quelque gêne devant le perpétuel abus d'ornementation : les pylônes aux Renommées et aux Pégases de bronze doré ; les figures symboliques de la France à toutes les époques, de Charlemagne, de la Renais-

sance, de Louis XIV, d'aujourd'hui ; les groupes de la Paix ; des enfants conduisant des lions enguirlandés ; des nymphes de la Seine et de la Néva ; des écussons ; des candélabres entourés de groupes d'enfants. Il y a sans doute, dans tout cela, des figures à distinguer, des qualités à reconnaître, mais, d'une façon générale, c'est la surcharge, la lourdeur, l'inutilité.

Les deux Palais, le Grand Palais, de MM. Deglane, Louvet, Thomas, le Petit Palais, de M. Girault, devraient donner enfin aux yeux et à l'esprit un repos par l'ordonnance de leurs lignes, le calme de leurs colonnades, mais là encore tout est désaccord, abus d'ornementation, des statues mises partout, et ce toit de gare ou de serre posé sur la colonnade du Grand Palais. Toutefois, si l'opinion s'est montrée décidément rebelle à la construction composite du Grand Palais, elle a compris et admis d'emblée la disposition d'ailleurs fort claire qui fait de l'intérieur du Petit Palais un musée modèle. De fait, celui-ci est assez plaisant, par sa cour intérieure

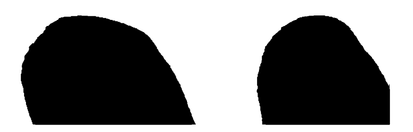
en demi-cercle, et sa crypte (son rez-de-chaussée obscur) où il y a de basses colonnes octogonales, et une colonne ronde, trapue, d'où jaillit la voûte, avec un effet de force et de souplesse admirable.

Tout cela, d'ailleurs, ne prend son sens qu'avec la foule, sous le soleil, lorsque Parisiens, départementaux, Européens, Américains, Asiatiques, Africains, Océaniens, des millions et des millions d'êtres, venus de partout, défilent à travers ce décor, spectateurs qui sont eux-mêmes un spectacle.

C'est à ce moment que la signification de kermesse apparaît. Tout ce que nous avons vu jusqu'à présent n'a été qu'une préparation : rues effondrées par le Métropolitain, travaux de la gare d'Orléans sur l'emplacement des ruines de la Cour des Comptes, travaux de la gare des Invalides en bordure de l'esplanade, les quais enfermés par des palissades, saccagés, privés de leurs anciennes verdures, les quais d'où s'enfuirent les bouquinistes éperdus, s'efforçant de rallier leur chagrine clientèle.

Pour obtenir, pendant un instant, une image animée du monde, nous n'avons vu depuis trois ans, que moëllons, plâtres, poutres, fermes de fer, et parmi ces destructions et ces chantiers, tout un peuple d'ouvriers : terrassiers, charpentiers, maçons, charretiers, et ces énormes et massifs chevaux, qui ont l'air, eux aussi, d'ouvriers à la tâche et qui sont bien les inconscients collaborateurs des hommes.

Il est certain que Paris est ainsi affreusement dénaturé, et que non seulement les bouquinistes et les amateurs de livres, mais nombre de personnes délicates souffrent de ces changements imposés à leurs habitudes. Les promenades silencieuses des quais, à peine troublées par le coup de sifflet d'un remorqueur, étaient charmantes sous les ombrages, et les gens ne savent plus où aller qui avaient choisi cet asile pour leur sensibilité et leur rêverie. D'un autre côté, il est aussi certain que les expositions universelles, avec leur portée, que nous ne pouvons pas toujours apercevoir et qui est liée aux immenses déplacements



d'individus et de peuples, — les expositions, dis-je, ont d'énormes inconvénients pour ceux-là chez lesquels elles s'organisent.

Je ne parle pas seulement des fautes de goût qu'elles peuvent afficher et qui révoltent justement des intelligences éprises d'harmonie et de mesure. A la rigueur, ces fautes de goût peuvent être ignorées de ceux qu'elles offusqueraient, et le moyen bien simple, pour cela, est de ne pas se déranger pour connaître des motifs de tristesse, d'ennui, de colère. Mais il est de mauvais résultats plus graves, puisque l'on a pu mesurer, par les dates des Expositions universelles, l'aggravation de la difficulté de vivre, la pléthore parisienne, l'anémie provinciale.

Ce sont peut-être là des nécessités historiques, annonces d'un changement social logique, qu'il n'est au pouvoir de personne de retarder ou d'avancer. L'évolution humaine échappe à tous nos sentimentalismes, bafoue tous nos regrets. Elle autorise seulement tous nos espoirs. C'est de

cet angle de vision qu'il faut essayer de la regarder. Acceptons comme elles se présentent la transformation de Paris et l'Exposition universelle de 1900. Souhaitons que l'on nous rende nos arbres, et que la prochaine réunion des nations se fasse ailleurs que dans notre ville. Mais prenons ce que nous pourrons prendre de cette activité qui va se manifester sous nos yeux pendant six mois, visitons cette foire internationale que nous irions voir si elle se tenait à Nijni-Novgorod, et tâchons de deviner, de saisir, de comprendre ce qu'elle contient de labeur, de volonté, de désir d'art, de vie.

III

PROMENADE DE JOUR ET DE NUIT

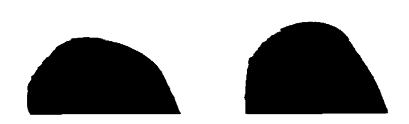


Que reste-t-il, après tant de sujets énumérés ? Il ne reste rien, et il reste tout. Il reste le décor, l'atmosphère, la foule, il reste l'esprit général qui flotte à travers et au-dessus de tout cela, il reste l'opinion que chacun doit se faire, ou si l'on veut, le résumé philosophique à extraire d'un tel amoncellement d'aspect disparates, plaisants ou choquants, pittoresques au total. Il reste l'impalpable, l'invisible, la force universelle qui a mis toutes ces activités en mouvement et en ordre.

L'Exposition universelle est certainement une magnifique mise en scène des productions d'art et de science du XIX[e] siècles. Tout ce qui est visible, ou percep-

tible d'une façon quelconque par les sens, tout ce qui peut être vu, entendu, touché, nous apparaît là, des deux Palais à l'Esplanade des Invalides, et du Trocadéro au Champ-de-Mars, en un classement bariolé et amusant, qui est à la fois le résumé d'une époque et de l'univers.

Le commerce aligne ses boutiques, l'industrie expose ses produits. Les architectures développent leurs lignes, renseignent sur les goûts, sur les mœurs, sur les organisations sociales, par la disposition et l'ornementation des palais, des temples des maisons, des cabanes. Les machines fonctionnent dans les immenses galeries équilibrées et grandioses, plus spacieuses et plus élevées que les nefs des plus gigantesques cathédrales. L'art de tous les temps resplendit sous les vitrines en objets précieux, orne les murailles de tapisseries aux harmonies grandioses et sereines, inscrit dans les cadres des paysages délicieux et des figures pensives qui fixent la vie d'un moment. Et l'énorme foule venue de partout, passe devant tout,



circule, s'arrête, parle, rit, admire, songe. C'est un tableau d'humanité, une sorte de marché fabuleux où toutes les nations font échange, où toutes les denrées de l'utilité et de l'intelligence ont cours.

L'Exposition universelle est-elle ainsi complète? Certains repondent non, croiront demander l'impossible aux organisateurs et aux commissaires, les sommant d'exposer les choses de l'esprit, de mettre sous les vitrines, aux murailles, dans les cadres, — les idées.

Ces idées, — elles y sont.

Elles y sont pour tout homme qui s'avise de penser à elles, pour tous ceux qui ne s'arrêtent pas seulement à l'extériorité des objets, qui ne sont pas intéressés seulement par les problèmes de fabrication. Ceux-là, en regardant le travail des mains humaines, remontent des mains au cerveau, du résultat à la cause. Ils concluent des faits à la synthèse, ils s'efforcent vers les idées générales, quand ils voient s'agiter avec une sûreté harmonieuse les rouages d'une machine. Pour



peu qu'ils aient l'habitude de raisonner, ils évoquent le milieu qui est en rapport avec cette machine, le courant de vie qui vient depuis le lointain des âges jusqu'à nous, le flux grossissant de pensée qui a permis cette construction, qui a nécessité et alimenté le génie de son inventeur.

Immédiatement alors, aussitôt qu'on réfléchit à la continuité et au développement des phénomènes sociaux, tout ce qui est entassé à l'Exposition, depuis l'objet usuel jusqu'à l'œuvre d'art, apparaît dans la même atmosphère d'intellectualité, L'unité de conception se révèle, tout ce qui paraît absent devient visible et présent jusqu'à l'obsession.

Les idées font songer aux individus qui les ont exprimées et qui les ont représentées avec le plus d'autorité. Mais ils les ont exprimées par la parole et par l'écriture. Pour les faire vivre devant les yeux de l'esprit, il faut ouvrir le livre ou elles sont enfermées. Une reliure de livre avec un nom n'est pas, ne peut pas être, pour tous, la représentation matérielle absolue de ce



qu'elle contient. Un fabricant de ronds de serviettes est davantage exprimé qu'un poète, un historien ou un philosophe. Pour s'en tenir à ce siècle, comment faire tenir dans les galeries du Champ-de-Mars, sous une forme sensible, l'effort de tous ceux dont la pensée a été le facteur principal de notre organisation actuelle, de notre état cérébral d'aujourd'hui?

S'il faut citer des noms, comment faire figurer dans cette revue complète tous ceux dont le travail est pour ainsi dire au repos dans les bibliothèques, comme dans de vivants cimetières. Voici tous les industriels, tous les commerçants, tous les savants, tous les sculpteurs, tous les peintres. Un inventeur comme Edison n'a pas besoin de s'affirmer par la présence réelle : le phonographe suffit pour proclamer son génie d'inventeur. Mais les autres, depuis les poètes jusqu'aux sociologues, où sont-ils? qui les dénombrera et les fera surgir dans cette mise en scène qu'ils ont réglée et dont ils sont inséparables.



Pour faire à Lamartine, à Vigny, à Hugo,

à Baudelaire, à Balzac, à Blanqui, à Proudhon, à Michelet, à Renan, à tous ceux qui pourraient être cités, leur part dans le mouvement d'hier, d'aujourd'hui et de demain, il faut évidemment un effort de volonté, il faut songer à eux et savoir reconnaître les indices de leur présence. Pour se rendre compte de l'action d'un Charles Darwin, d'un Herbert Spencer, sur l'évolution de la pensée humaine, il faut sortir spirituellement de l'espace accordé à la section anglaise et gravir un sommet d'observation.

Quand ces réflexions viennent au passant, ce passant complète logiquement et juge l'ensemble de faits qui est offert à sa méditation. Peut-être, par la page écrite, pourra-t-on, en cette année 1900, aider à cette revue des idées et des événements. Quelques lignes savent résumer un ensemble de choses et de raisonnements, suggérer les examens indispensables, rattacher le fait à l'histoire générale de l'humanité. Les détails caractéristiques des choses et les grandes influences indivi-

duelles trouvent ainsi place dans ces notes de voyage prises à travers le monde.

C'est l'art sans aucun doute qui apparaît comme l'épanouissement visible de la pensée humaine, non seulement l'art du tableau et de la statue, mais l'art de tous les objets, et non seulement l'art de tous les objets qui ornent l'existence de l'homme, mais de tous les objets qui jouent un rôle d'utilité. Il y a vraiment, avec toutes les différences et toutes les nuances qu'il est bien inutile d'indiquer, une unité admirable dans toutes ces manifestations du travail humain. Ce n'est pas seulement l'unité de l'art, c'est l'unité même de la pensée humaine. L'histoire de l'art, désormais, ne devrait plus être faite sans la connaissance de tous les entours de l'artiste, sans la confrontation des divers ordres de la connaissance. Cette histoire marche de front avec l'histoire littéraire, scientifique, sociale. C'est un tout dont on ne peut rien distraire. Vérifiez cette assertion, qui n'avait jamais été faite avec une si nette assurance que par notre temps, vérifiez-la aux temps de l'As-



syrie et de l'Egypte, de la Grèce et de Rome, du Moyen Age et de la Renaissance, du XVIIe et du XVIIIe siècle, et toujours vous arriverez à la même conception homogène.

Cette vérification, quelle circonstance peut l'aider mieux qu'une Exposition universelle.

Passez des salles de la peinture et de la sculpture à la scène du cabaret espagnol ou du théâtre égyptien, vous retrouverez chez l'être vivant qui réjouit vos sens et votre esprit de sa grâce rythmée, voluptueuse et savante, la beauté même que le statuaire et le peintre s'efforcent de fixer par le marbre, le bronze et la couleur.

Passez des architectures traditionnelles aux extraordinaires façonnements et assemblages du fer et du cuivre que l'industrie métallurgique née d'hier poursuit et réussit en conceptions si hardies et si simples, et il est impossible que vous ne prévoyiez pas la beauté nouvelle qui existera demain, de par la science aux avancées sûres et la logique invincible des faits.

Et puisque vous êtes à la section de métallurgie, cherchez, non loin, un spectacle placé là par l'ironie des choses, l'étonnante exhibition des costumes de la femme, mise en scène par nos couturiers avec un art prodigieux. On songe à une flore miraculeuse, à un jardin de féerie, à une serre où des horticulteurs magiciens ont fait éclore des soies et des velours, des dentelles et des mousselines en combinaisons imprévues. Toute cette frêle et éblouissante apparition, née de la richesse, et qui doit vivre un jour, n'est-elle pas comme le produit direct de cette noire force de l'industrie avec laquelle elle voisine ? n'y a-t-il pas un rapport direct entre ces robes fleuries et ces canons rayés, ces obus d'acier, que l'on a disposés en parterres ? Peut-être est-ce là le symbole le plus net de l'Exposition, et ce spectacle des costumes de femmes, d'une infinie beauté, devient-il alors infiniment terrible ?



Il est un autre spectacle, où plutôt c'est le même, puisque c'est celui de la foule qui regarde ces merveilles, une foule écra-

sée aux vitrines, des femmes aux visages d'idolâtres, des yeux fous, des expressions d'ivresse et de pâmoison, des fillettes en extase, des homme admiratifs aussi, mais plus calmes, refaisant l'équilibre.

D'ailleurs, partout comme ici, c'est la foule de l'Exposition qu'il faudrait étudier et peindre. J'aime à croire que quelque artiste amoureux des spectacles vivants nous gardera un peu de ce grand passage humain à travers cette ville que nous avons édifiée pour six mois. La foule de tous les jours et la foule des dimanches, la foule des repas en plein air, la foule qui va partout, qui regarde tout, qui cherche à savoir, c'est cela aussi qui est l'Exposition, autant, que dis-je, davantage que les objets exposés. Hélas ! trop souvent, cette foule regarde sans voir, sans comprendre. On a organisé des conférences devant les tableaux, les statues, les objets d'art, et il faut souhaiter qu'elles se multiplient. Il faut souhaiter aussi que ces conférences aient lieu sur tous les points de l'immense champ d'études, et même que chaque

commissaire d'une section, que chaque gardien d'une installation donne les explication qu'il sait à tous ceux qui contemplent, muets, ce qui est offert à leur jugement. Mieux encore, pourquoi celui qui sait un peu n'interviendrait-t-il pas pour renseigner son voisin ignorant qui interroge parfois si timidement, de façon si touchante, de ses yeux interrogateurs, ceux qui regardent en même temps que lui une œuvre d'art ou un objet usuel? Il reste beaucoup à faire, il reste presque tout, pour créer parmi nous la vie civique, la vie véritable entre les habitants d'une même patrie. Il faudrait d'abord rompre le silence, se faire confiance les uns aux autres, chercher, se tromper et découvrir ensemble. Quelques signes de solidarité sont apparus à la faveur de l'Exposition, et c'est l'art, encore cette fois, qui joue le grand rôle d'éducateur. En ces six mois, combien de justes notions auront pu être confiées à ceux qui seront venus vers cette Exposition qui leur a été définie comme une grande école. Par la parole, par la

plume, il faut aider cette masse humaine, de si grande bonne volonté, à débrouiller ce monde chaotique.

Que la foule, aussi, regarde la foule. C'est elle qui est la vie, qui est la source de tout ce travail, la raison d'être de tout cet art. Qu'elle écoute les éducateurs sortis d'elle, qu'elle prenne conscience de sa destinée et de son rôle. Elle circule, paisible et ordonnée, par tous les chemins qui lui ont été tracés, la large voie entre les deux palais, le pont Alexandre III, la rue des Nations, les sentiers du Champ-de-Mars et du Trocadéro. C'est un rapprochement de races, une harmonie universelle. Puisse cette force donner raison à l'art et aux idées contre les obus d'acier ! Elle le peut, si elle le veut, et elle voudra, si elle comprend, car c'est sa vie, sa vraie vie, qui est ici l'enjeu.

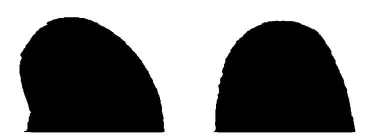
Mais c'est assez philosopher. Avant de quitter l'Exposition, il me faut célébrer le paysage du soir et de la nuit qu'elle offre à notre admiration et à notre repos.

Le jour, l'agrément de cette région mouvementée du Champs de Mars, du Trocadéro et de l'Esplanade des Invalides dépend d'un hasard de lumière, d'une combinaison de nuages. Il est impossible qu'un accord d'atmosphère se fasse pour toutes ces combinaisons disparates. La tour Eiffel par exemple, n'acquiert sa vraie beauté d'édifice de fer que par les temps de brumes et les tristesses de pluies. Le ciel terne où courent les nuées couleur de suie est, par contre, mortel pour le décor en trompe-l'œil des bâtisses orientales. Il faut, pour découvrir l'harmonie de l'ensemble, aimer les mouvements de foules, les arrangements incohérents, les violences contrastées, l'aspect doré et colorié de grand café, de moderne magasin de nouveautés, de gigantesque bazar, de foire tumultueuse, qui est sans conteste celui de l'Exposition à vol d'oiseau, dans l'agglomération de ses bâtiments et la confusion de ses races.



Le soir, dès que le crépuscule s'établit avec le ciel tendu de violet, l'horizon éclaboussé de rouge, l'harmonie des nuits

transparentes résume les contours, apaise les colorations, rend la foule indistincte et le bruit mystérieux. Le large fleuve, les jets de lumière électrique, le passage des bateaux, fournissent aux paresses du corps et aux imaginations de l'esprit des sensations de vaste estuaire, de port maritime, de rencontre prochaine de la rivière et d'un océan. De même que Des Esseintes, le personnage raconté par Huysmans dans *A rebours*, croit réalisé son voyage à Londres par une arrivée en fiacre chargé de malles dans la rue d'Amsterdam et par une station dans un bar anglais, où coule la bière, où saigne le rostbeef, de même les minarets du Trocadéro, dressés contre le velours obscur du ciel, les dômes en forme de casques indiens, les toits retroussés des pagodes, les cubes blancs de l'Afrique, donnent aux cervelles voyageuses une impression lointaine de Tunisie et de Chine, de Gange et de Bosphore. On peut croire, dans la vision de cette lumière électrique inventée d'hier, avec le bruit des sifflets, des halètements de



vapeurs, à une arrivée subite en gare de Constantinople ou de Calcutta, ou dans un port de la côte barbaresque ou de la mer de Chine, une gare, un port, bâtis par des ingénieurs européens à l'entrée d'une cité d'Orient, encore chaude de soleil, et qui s'assoupit, murmurant et rêvant, dans l'ombre bleue de la nuit.

L'artificiel triomphe véritablement pendant les soirées qui se passent en batailles de la lumière avec l'ombre. Ce ne sont pas seulement les points fixes allumés et les rayons errants qui éclairent le jardin nocturne. Une floraison lumineuse inattendue monte et s'épanouit au fond du Champ-de-Mars, en une architecture d'eau, transparente et brillante comme une muraille constellée de pierres précieuses, chargée de sculptures mouvementées. C'est un foyer qui éclaire toute l'étendue de massifs et de pelouses. Les jets droits, les jets paraboliques, les retombées en nappes, les coulées en ruisseaux, les multiples combinaisons de formes fluides sont imprégnées de toutes les violentes érup-



tions de la couleur et de tous les alanguissements des nuances. Un bleu de flamme s'envole en vapeur liliacée, un rouge d'incendie se consume et s'évanouit en rose de chair, une pâleur d'or fond dans un brasier d'argent. Tout à coup, c'est le pur éclat frigide d'un bloc de diamant parcouru par des ondes de frissons. A regarder ces savantes illuminations qui changent l'atmosphère de la nuit, on perd la notion exacte de la matière que l'on a sous les yeux. Cette eau devenue éclairante, cette eau changeante est un feu qui jaillit, une vapeur qui s'étend, un mélange magique, réel et impalpable, complet et sans précision, de fleurs incandescentes écloses parmi les métaux en fusion.

Les perçantes projections, les feux tournants de phares, les illuminations agglomérées, toute cette surabondance de clarté des soirées de l'Exposition n'avive que certains espaces, laisse sa part à la nuit. Les noctambules qui se satisfont de la clarté lunaire et du clignotement des

étoiles trouvent leur domaine à parcourir ici comme ailleurs. Il est des ruelles tranquilles, des avenues de promenade, des clairières à peine teintées de lueurs, où l'œil peut errer sans fatigue, où la marche peut s'attarder en rêvasserie. La foule est plus lente, le bruit des voix s'affine en rumeur dans les allées de calme jardin tracées au travers de la ville tumultueuse. C'est de là qu'il est délicieux d'entendre les phrases entrecoupées de quelque musique, une nerveuse clameur de mélodie, un cri, un sanglot ou un rire, une vague plainte rythmée qui se précise ou s'évapore capricieusement à travers le silence de la lumière.

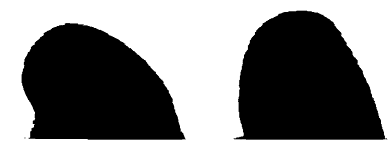
C'est le commencement de la féerie nocturne. Voici, avec la nuit, son achèvement dans une apothéose d'une douceur inoubliable. Si l'on demande finalement, aux promeneurs de l'Exposition, quel spectacle a réjoui davantage leurs yeux, il est probable que presque tous désigneront l'aspect de la Seine illuminée. Pour l'imprévu de l'effet, pour le charme somptueux



et mystérieux de la couleur, rien ne peut être comparé à la triomphante apparition de la lumière sur l'eau.

L'éclat du soleil a sa beauté et son mystère. Le soleil allume toutes les surfaces, fait brûler les nuances dans un brasier, force toutes choses à une flambaison générale dans la chaleur de l'air. Et cet air surchauffé peut devenir une vapeur neutre dans laquelle les objets perdent leur véritable signification colorée : la lumière du jour absorbe tout, enveloppe tout d'une brume transparente et tremblante.

La lumière artificielle créée dans la nuit fait chatoyer et étinceler différemment ce qui l'environne. Les ombres prennent une profondeur et une douceur infinies, les clartés d'une blancheur verdâtre ont la magie lointaine des clairs de lune. Tout ce qui est proche, tout ce qui est pénétré de flamme, vit d'un éclat exalté, les architectures, les feuillages, les vêtements et les parures des femmes, les visages, les chevelures, les yeux. Tout reflet devient à son tour un foyer, où la flamme se multiplie,



se réjouit, danse en agitée, court en feu follet. L'eau surtout accepte merveilleusement cette approche lumineuse du feu. Son élasticité, ses courants et ses remous propagent par mouvements incessants les égrènements de perles, les tombées de diamants, les ruissellements de pierreries. Elle rend au centuple, elle rend pour ainsi dire à l'infini ce qui lui est prêté, elle fait courir le feu de vague en vague, elle l'envoie jusque dans les recoins les plus reculés, les plus cachés de l'ombre.



L'Exposition illuminée et reflétée dans l'eau a donc un charme particulier. Le fleuve est transformé en une rue fantastique d'ombre et de lumière, traversée par des ponts éclatants, dorés et multicolores. Tout au long, c'est la vision à l'envers d'une ville de rêve comme on en voit en certains paysages japonais, bleus de nuit et éclairés de lanternes. Les arches créent dans la profondeur de l'eau des cavernes des Mille et une nuits, où des mains invisibles de fées et de génies remuent sans

cesse des richesses fluides, de l'or, de l'argent, des métaux en fusion, des coulées d'étoiles, des poussières éclatantes de voies lactées. Sous les berges, s'enfoncent de bizarres lisières de forêts, des frondaisons tremblantes et claires chargées de fruits resplendissants. Entre les rives, dans cette cité renversée, passent les bateaux chargés de lampions bizarres, de guirlandes de verres de couleur.

Ce passage des bateaux, c'est ce qui fait arriver à son paroxysme l'agitation colorée de l'eau. Tout l'écrin se vide autour de l'embarcation, ruisselle en rubis, en topazes, en émeraudes. Des courants sombres traversent ces éblouissements. Parfois, de grandes étendues plates et huileuses, de vert clair, de bleu pâle, apparaissent comme des clairières tranquilles. Là-bas, un croisement de deux barques fait se gonfler les lames, les modèle en sculptures qui se forment et s'évaporent fugitivement et sans cesse. On croit entrevoir, identifiés à ces formes de l'eau, des corps pâmés et frissonnants, des gorges mouillées, des

chevelures dénouées, des bras qui se dé-lient et qui se reprennent, tout un rose passage de filles de l'eau, sirènes de rivière qui évoquent le rêve des poètes de la peinture et les paysages de la mer mythologique..



IV

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE L'ART FRANÇAIS

Je veux essayer, non pas de dénombrer les œuvres que renferment le Petit et le Grand Palais des Champs-Elysées, mais d'indiquer le classement, les divisions de ces œuvres, leur aspect général et leur signification. Entrons tout d'abord au Petit Palais.

La logique veut que la promenade ait ici son commencement par la grande galerie et les petits salons de l'exposition rétrospective. C'est un résumé de l'histoire de l'art français, depuis l'époque gallo-romaine jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle. Je craignais, je l'avoue, un encombrement, un abus de richesses, les murailles trop gar-

nies, les vitrines trop rapprochées, les objets trop nombreux. Il n'en est rien. Chaque époque, chaque forme d'art, n'est représentée que par quelques pièces. Partout on voit clair, partout on peut dégager facilement la caractéristique d'un temps, partout la pièce belle ou curieuse doit donner au visiteur le désir de voir davantage, de chercher, d'étudier, d'apprendre. Trop souvent, dans les musées, dans les collections, dans les exhibitions du même ordre que celle-ci, on se trouve en présence d'un bric-à-brac dans lequel il est bien difficile au passant, sinon impossible, de découvrir un ordre historique.

Ici, au contraire, tout paraît aisé. Toutes les formes d'art sont représentées dans la grande galerie, très large, très spacieuse, qui contourne la cour circulaire. Des ensembles de mobiliers sont reconstitués dans les chambres parallèles à cette grande galerie et qui prennent jour sur les jardins.

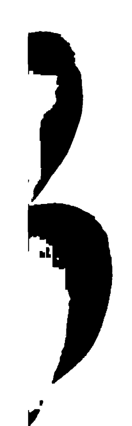
Si nous pénétrons par la galerie de la façade que l'on a laissée libre pour per-

mettre la facile circulation de la foule, en dressant seulement çà et là quelques armures du musée d'artillerie, dès le seuil c'est un doux éblouissement. Les deux murailles sont revêtues, sur fond rouge, des plus belles, des plus vénérables tapisseries. En voici deux, juste devant nous, qui sont comme les enseignes de l'art français au temps de la découverte de la nature. Des verdures s'entremêlent, des tiges d'iris, de larges feuilles de figuier, des fleurs épanouies, de toutes couleurs. Cela semble bouger, frémir dans la lumière. Voici, parmi les feuilles lancéolées, des oiseaux qui se posent, un perroquet rouge et bleu qui ouvre ses ailes. Ce cadre est orné à ses angles supérieurs de deux écussons; au bas, un couple assis et un couple dansant. Le second cadre, de feuilles, de fleurs, de fruits délicieux, porte à ses angles quatre médaillons. La beauté, c'est l'harmonie verte, bleue et dorée, qui se dégage de ces fouillis de plantes, une harmonie dans le désordre, un épanouissement de libre vie, sans conventions et sans formules.



C'est ici que nos artistes, nos artisans devraient prendre le mot d'ordre : nature et liberté, au lieu de s'épuiser à chercher des combinaisons froides et des symboles morts.

Ces tapisseries de l'entrée sont significatives, mais nous allons voir bien d'autres merveilles. Par exemple, tel épisode de la *Vie de Saint-Martin*, celui-ci retrouvant les bouteilles contenant le sang de saint Maurice et de ses compagnons, dans un paysage admirable de remparts et d'arbres. Cette autre vient de Reims : une extraordinaire *Entrée de Clovis et de Clotilde à Paris*, une mêlée grise d'hommes, de chevaux, de maisons, de nuages. Cette *Vie du Christ* et cette *Vie de la Vierge* qui se déroulent en frise et qui sont faites de couleurs pâles et vives délicieusement alternées, de mouvements qui ont la simplicité et la grandeur de la vie, ont été empruntées à Notre-Dame de Beaune. Une autre frise est du Mans, qui reproduit des portraits de villes : Clermont, Beauvais, Paris, Reims, etc. Cette *Apocalypse* de la



cathédrale d'Angers est une des œuvres célèbres de l'histoire de la tapisserie, créée par Nicolas Bataille qui vivait à Paris au XIVe siècle. Voici, de Reims encore, une *Vie de la Vierge* en quatre compartiments, et l'*Histoire des miracles de Saint-Rémy.* Voici le *Bal des Ardents*, que l'on a trouvé dans le coffre de l'église de Nantilly, à Saumur. Et l'admirable *Couronnement de la Vierge*, de la cathédrale de Sens. Et tant d'autres pièces magnifiques : ce jardinier qui bêche ; ces Anges soutenant un écusson au centre d'une ornementation qui fait songer à celle d'un tapis persan ; ces figures qui font les simples gestes de l'existence ; ces paysages familiers, ces arbres aux feuilles de printemps ou d'automne, ces fleurs qui s'épanouissent.

Apprenons comment cet art naïf, appliqué, charmant, est en même temps de si grande allure par le rythme des lignes et l'harmonie des tons. Apprenons aussi comment il s'est corrompu, comment la tapisserie est devenue un tableau qui creuse la muraille, alors qu'il doit la revêtir.

Nous retrouverons, pourtant, au XVIII[e] siècle, de jolies évocations de nature par des paysages en décors, des parcs, des bassins, des fontaines qui jaillissent parmi des verdures bleues, tout cela peuplé de personnages qui semblent déguisés pour une représentation de gala.

L'art des verrières est représenté par des fragments provenant des cathédrales. Avec quelques rares peintures, telles que le triptyque de la cathédrale de Moulins, et le triptyque d'Aix : la *Vierge dans le buisson de roses apparaissant à Moïse*, les portraits du roi René et de sa femme sur les volets, chef-d'œuvre de Nicolas Froment, c'est la décoration qui accompagne les tapisseries sur les murailles de la grande galerie.

Chaque vitrine, ensuite, est un monde :

La vitrine des bronzes gallo-romains, où il y a le timon de char du musée de Toulouse, la souple lionne qui attaque un cavalier d'un élan si enragé, le mouvement du cheval cabré, le sang-froid de l'homme qui lève son arme sur le crâne du félin;

La vitrine des bijoux de l'époque celtique et des bijoux mérovingiens : on n'a jamais fait de plus beaux bijoux que ces bagues massives, ces lourds bracelets, ces boucles de ceinture qui verrouillaient la taille des femmes, ces fibules, ces épingles, du même style que l'architecture basse, trapue, si expressive. Je trouve ces bijoux beaux, parce que, malgré le travail de l'artiste, on a la sensation des choses elles-mêmes, des matières employées, des pierres, des métaux ; l'assemblage voulu et précieux des couleurs, les fins cloisonnements, ne viennent qu'après ;

Les vitrines des châsses : la châsse de saint Taurin d'Évreux ; la châsse de Gimel, en Corrèze, où les figurines ont une telle force de sculpture ; la châsse de Linard-Malval, en Creuse, avec les beaux émaux du XIII[e] siècle ; la châsse d'Ambazac ; la châsse de Chartres, etc. ; toutes de parfaits monuments par les proportions, la place donnée aux figures, la part faite à l'ornementation, les pleins et les ouvertures, la distribution de la couleur, l'em-

ploi des pierres précieuses et des métaux;

La vitrine des ivoires : l'Ange et la Vierge d'une *Annonciation* du XIIIe siècle, réunis pour la première fois; la *Vierge de Villeneuve-lez-Avignon* et deux autres Vierges du XIIIe et du XIVe siècles, d'une délicatesse infinie; un *Christ* roman du XIIe siècle; une *Annonciation* ayant appartenu aux ducs de Bourgogne; des crosses; des chefs; des nuances de réflexion, de tristesse, de douleur, précisées par la fine et dure matière en même temps que les silhouettes, les anatomies et les musculatures;

Les vitrines des objets en métal, des objets d'orfèvrerie, parmi lesquels une des figures les plus barbares et les plus vivantes, le *Saint Baudime* (XIIe siècle), de l'église de Saint-Nectaire dans le Puy-de-Dôme, un saint au visage compact, les traces d'une barbe drue rasée sur les joues, le menton et la lèvre, l'œil fixe, les bras séparés du corps en un geste de bénédiction; une *Sainte Marthe* sur la tarasque, de l'église de Lucéram, environs de Nice; un chef de *Saint*

Ferréol, de l'église de Nexon, dans la Haute-Vienne; un *Saint Maclou*, de Bar-sur-Aube; les deux Anges qui tiennent un livre, du reliquaire de Jaucourt; le pied de la Croix du musée de Saint-Omer; un masque d'or du musée d'Angers; le chef reliquaire de *Sainte Fortunade*, d'une église de la Corrèze; et par-dessus tout, la *Sainte Foy* (xe siècle) de l'église de Conques (Aveyron), statue d'or enchâssée de pierres de toutes couleurs et de toutes grosseurs, petit corps, grosse tête, bras courts, pieds énormes, expression impassible, rigide, idole barbare et somptueuse, d'un art plus sauvage et plus terrible encore que le Saint Baudime. Toutes ces figures et figurines expriment le même sentiment de nature que les ivoires, les bijoux, les tapisseries;

Les vitrines de la serrurerie, de la dinanderie : des serrures où il y a comme un fouillis d'herbes et de lianes où se cache le secret de l'ouverture; des aquamaniles, des coquemarts étonnants, des formes d'une fantaisie naïve, avec des raideurs et des souplesses assemblées, ce Cavalier mince

en forme d'anse sur un large cheval, cet Aristote chevauché par une femme, ce Fauconnier, toute une série de bronzes que l'on pourrait mettre en regard des bronzes japonais pour la cocasserie de l'invention et la puissance du naturisme;

Les vitrines des émaux, depuis ceux des inconnus jusqu'à ceux de Léonard Limosin, de Pénicaud, de Pierre Reymond;

Les vitrines des étoffes : la chape du trésor de Saint-Bertrand-de-Comminges, ayant appartenu au pape Clément v; le suaire de saint Potentien; les tissus aux lions verts, blancs, tachés de rouge, du trésor de Chinon; ceux du trésor de Sens;



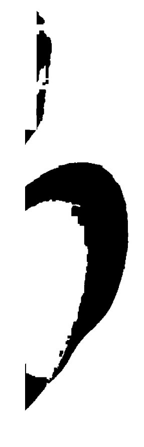
Les vitrines de la céramique : les fragments gallo-romains, les pots d'argile, de grès, qui représentent les origines; les belles pièces de Rouen, d'Oiron, de Bernard Palissy, de Moustiers, de Nevers, de Sèvres;

La vitrine de montres du xvi[e] siècle, etc.

Quittez la galerie pour les chambres, l'histoire du mobilier va se préciser pour vous, du xiv[e] siècle jusqu'à la fin du règne

de Louis xvi, le lit, le bahut, l'armoire, la table à leur place, la sculpture dans une encoignure, la peinture accrochée. On a la sensation que l'habitant du logis était là tout à l'heure, que c'est lui qui a disposé les meubles, les objets, tant la vie est ressuscitée par le décor. Ces petites salles apparaissent comme des chapitres d'histoire, sont éloquentes par les rapprochements, font découvrir la suite et la filiation entre les époques. J'admire les savantes architectures de meubles comme le lit des ducs de Lorraine, le bahut lyonnais, le bureau de Boulle, les deux armoires et le médaillier de Crescent, la commode de Riesener, la console Louis xvi ornée d'une vigne de cuivre qui a été empruntée au ministère de l'Intérieur. Je me réjouis de l'accord entre les pièces d'orfèvrerie, cette buire de porphyre montée avec des bronzes de Caffieri, et les peintures d'apparat de Rigaud et de Largillière. La statuette de femme en bois doré de la salle de la Renaissance m'apparaît comme une petite fée au milieu du passé évoqué. La sensualité du xviii[e]

siècle est enfermée et se démène dans une vitrine, avec les terres cuites de Clodion. Des visages de femmes aux yeux vifs, au nez retroussé, hument encore l'air où chante l'appel du plaisir. Falconet, Marin, Pigalle sont sur des socles. Watteau, Nattier, Greuze, Fragonard, Chardin sont aux murailles. *L'Enseigne* de Watteau pour Gersaint devient un tableau d'histoire. Et soudain, une révélation, cette *Femme nue* de Vestier, le XVIII[e] siècle déshabillé, une race solide, charnue, finement musclée, qui apparaît débarrassée de ses robes, de ses paniers, de ses atours, extraordinaire figure captivante, presque gênante, tant le pouvoir de réalisation du peintre a été grand pour nous transmettre la chair de cette femme d'amour, la vie de cette beauté disparue.



Sur cette dernière vision, je quitterai ces salles, mais non sans avoir rendu l'hommage qu'il mérite à l'organisateur de cette exposition rétrospective, M. Émile Molinier, secondé par des collaborateurs comme MM. Marcou et Migeon.

V

L'EXPOSITION CENTENNALE DE LA PEINTURE FRANÇAISE

Tout d'abord, inscrivons que l'exposition centennale de 1900 n'emprunte rien à celle de 1889. Elle la continue, et d'une façon fort savante et intelligente. Les grands noms y sont, comme il y a onze ans, mais c'est surtout la suite historique qui a été cherchée, avec les liaisons entre les dominantes, les œuvres intermédiaires, les indications données par des artistes trop tôt disparus. Si l'exposition rétrospective montre le goût et la science de M. Émile Molinier, l'exposition centennale fait honneur à l'esprit critique et renseigné de M. Roger Marx, à son ardeur jamais lasse, à sa belle activité. Il a su trouver, dans les

musées de province et chez les amateurs, les éléments d'une exposition centennale infiniment curieuse et instructive. Il a cherché en dehors du connu, il a vraiment ressuscité des morts. Enfin, il a été jusqu'au bout de sa tâche en réunissant, mieux qu'en 1889, les peintres contestés d'hier, triomphateurs d'aujourd'hui. Que grâces lui soient rendues pour une action aussi efficace !

L'exposition centennale comprend, tout naturellement, les peintres de la fin du XVIIIe siècle, qui avaient survécu à la Révolution, et vivaient dépaysés sous l'Empire. La fin du XVIIIe siècle, le commencement de la Révolution, — la transformation de passions, de sentiments, d'habitudes, de vêtements, de langage, d'une société, — l'effondrement d'un décor et le surgissement d'un autre, — c'est là un subit changement à vue fait pour troubler les artistes et bouleverser l'art. Les survivants des temps de Louis XV et de Louis XVI, les peintres, dessinateurs et graveurs, les petits maîtres de l'art qui avaient été les

grands-maîtres des cérémonies des époques gracieuses, enjouées, libertines, sceptiques, où la monarchie s'affaiblissait dans le plaisir et agonisait dans le rire, tous ces artistes qui étaient des spectateurs intéressés au spectacle, voient tout à coup des cataclysmes se produire dans les bergeries à rubans bleus et roses et dans les parcs à la française où erraient les masques de la troupe italienne. Les fonds se lézardent, les arbres taillés se déracinent, les robes blanches s'effarouchent, de brutales invectives font taire les frivoles réparties. Des bandes colères envahissent les jardins, les palais, les salons, pique en main, bonnet rouge sur la tête. Un rude parler retentit, à la fois populaire et classique. Sur les bornes, aux tribunes des clubs et des assemblées, des orateurs nés dans la rue, des rhéteurs enivrés de latinité, expriment violemment l'ivresse de liberté et d'égalité des faubourgs, invoquent en nobles ou sèches périodes les souvenirs de l'antiquité romaine.

Voici l'irruption des vainqueurs de la



Bastille, les femmes en marche sur Versailles, les Constituants et les Conventionnels. Les bataillons partent pour la frontière, derrière laquelle a été rejeté, avec l'émigration, ce qui subsistait encore de ce règne d'hier, si rapproché par les dates, si lointain par les événements. On y voit à peine, maintenant, et on n'entend guère, tant la fumée des batailles étrangères et des batailles civiles est épaisse, tant la clameur est élevée et furieuse. L'héroïsme grandit avec la colère, les armées de déguenillés remportent des victoires, la guillotine coupe les têtes place de la Révolution.



Que pouvaient-ils devenir, dans ce mouvement et ce tapage, les survivants du siècle mort ? Il n'y avait plus de contact entre eux et les mœurs nouvelles, l'adaptation de leurs personnes aux convenances sociales de l'ancien régime n'existait plus, leurs idées légères, leur travail de grâce et de caprice, subissaient le même décri que tout ce qui était de la veille. Il leur fallut donc quitter la libre joie de leurs naturelles habitudes et s'adonner péniblement à des

pratiques de métier. Moreau le jeune, dessinateur de la revue de Louis xv et du sacre de Louis xvi, s'ingénie à fournir un modèle de médaille révolutionnaire et le costume du français républicain. Augustin de Saint-Aubin s'efforce tristement d'orner des cartes civiques, d'inventer des en-têtes de papiers administratifs. Le vieux Fragonard voit bafouer sa verve libertine, son ivresse charnelle, ses hardies esquisses où le plaisir s'ébat dans la lumière, et il s'essaie à des gravités d'invention, à des froideurs et à des sévérités de dessin qui puissent le rendre digne des fonctions officielles et des récompenses nationales. Greuze était certes mieux prédestiné aux emphases et aux coquetteries bourgeoises, et pourtant la veulerie de sa manière, le rose maladif de ses modelés, subissent encore une déperdition. Le sentiment de naïve grivoiserie et d'hypocrite vertu qui donne un caractère à son œuvre tombe dans les riens de la fausse gentillesse et du sénile badinage. Aux Salons de la République et du Consulat, il attendrit

davantage ses imaginations et radote péniblement ses équivoques, il conte avec les balbutiements des souvenirs anciens et du retour à l'enfance, ces anecdotes d'un intérêt peu excitant : *Un enfant hésitant de toucher un oiseau dans la crainte qu'il ne soit mort*, — *Une jeune femme se disposant à écrire une lettre d'amour*, — *L'Innocence tenant deux pigeons*, — *Une jeune fille bouchant ses oreilles pour ne pas entendre ce qu'on lui dit.* Le peintre de mœurs, on en conviendra, s'est attardé à de puériles contemplations, est resté étranger, autant que les autres, à la société en travail, aux grands événements qui passaient dans l'humanité comme des météores dans la nature, au renouvellement violent de l'âme de la patrie.

Fragonard n'est représenté à la Centennale que par l'ombre de son ombre, un tableau, l'*Atelier du peintre*, attribué à sa collaboration avec Marguerite Gérard. Greuze est au moins lui-même avec *Egine et Jupiter*, une figure sentimentale et éplorée comme les héroïnes de ses tableaux

mélodramatiques, et on le retrouve encore dans un portrait de Bonaparte premier consul qui ressemble à l'ingénue de la *Cruche cassée*. Prudhon, lui, se meut librement sous l'Empire, il n'est pas daté d'avant la Révolution, il échappe à la férule de David, il est épris de formes et d'expressions : voyez ses portraits de Lavallée, de la princesse Elisa, de l'Homme coiffé d'un chapeau directoire, de la Femme ébauchée, et ses esquisses d'allégories des arts et des sciences, du jeune Zéphyr se balançant au-dessus de l'eau, de la Cérès, de Phrosine et Mélidor. C'est un charme que l'œuvre conçue dans l'isolement d'esprit de Prudhon errant aux délicieux paysages de clair de lune, poursuivant ses visions de tendres chairs pâles et doucement meurtries.

Le reste du monde artiste est soumis, sous la Révolution et sous l'Empire, à l'autorité de l'École personnifiée en David. La Révolution, d'ailleurs, avec tout le révolutionnaire qu'elle apportait dans le monde social, se formulait d'une façon trop

rhétoricienne, se réclamait trop, dans son langage et ses habitudes, de la pédagogie pseudo antique, pour trouver dans l'art son expression immédiate et complète. En ces années, et pendant les années qui suivent, le professorat de David impose à presque tous le sec équilibre des lignes et les froides combinaisons des couleurs. S'il y eût exception, même chez David, cela ne sert qu'à mieux mettre en évidence l'entêtement des plagiats et la banalité des réminiscences. Deux fois conventionnel, s'il est permis d'évoquer par un jeu de mots la fonction publique et l'aveuglement esthétique du maître incontesté de l'école française sous la République et sous l'Empire, David met en accord la forme de tragédie romaine affectée par la Révolution et l'enseignement d'un dessin contre nature, réglementé, codifié, imposé aux yeux, aux mains et aux intelligences, comme une pénalité sans recours. Toutefois, lorsqu'il délaisse sa formule, lorsqu'il peint avec une volonté de vérité évidente un portrait comme celui de Mme Vigée-Lebrun, comme



celui de Mme Talien, David apparaît un peintre préférable à celui du *Sacre* et de la *Distribution des Aigles*.

Quelques-uns, Réattu, Gamelin, Vincent, Callet, Drolling, Larivière, Cochereau, Granet, prouvent timidement une vision personnelle, un désir de liberté. Tout de même, ceux qui se risquèrent, du vivant de leur dur législateur, à entreprendre quelques reproductions de lieux qu'ils avaient fréquentés et de scènes qu'ils avaient vues, gardèrent un embarras de facture et une raideur d'arrangement qui témoignent de leur dépendance de disciples et de leur timidité d'observateurs. Mathieu Cochereau, mort à vingt-quatre ans, eut à peine le temps de marquer son passage en peignant une vue de l'atelier où le maître tenait la férule. Drolling osa des intérieurs de chambres et de cuisines, mais il sut donner aux êtres, aux ustensiles, aux légumes, la pose et la rigidité convenables, il sut éclairer ces intimités sans noblesse par la lumière neutre que tamisent les vitrages officiels. Granet se prononça pour quelque pitto-

resque de ruines, de salles basses et de voûtes d'églises, et s'attira de David cette méfiante observation que son dessin « sentait la couleur ». D'autres y regardèrent de plus près et peuvent être consultés pour leur documentation exacte, pour leur curieux parti pris de détail, pour le luisant de parquet ciré et de meuble à l'encaustique de leur peinture toujours égale, de leur sec découpage de silhouettes : Demarne, considéré comme français malgré son origine belge, qui fit de méticuleux inventaires de paysages et de foules, — Boilly, habile à reproduire l'endimanchement et l'empesé des modes de son temps, les scènes de la rue, les expressions apprêtées des visages,— Debucourt, le plus souple et le plus clair du groupe, et vrai peintre de mœurs, d'habitudes, de caractères, surtout dans les gravures en couleurs. L'œuvre de Debucourt et l'œuvre de Carle Vernet, c'est là où se trouve cataloguée et décrite la changeante société qui prend date à la Révolution et qui s'en va aboutir à Louis-Philippe, à travers le Directoire, l'Empire, la Restauration.



Malgré le poids de l'influence de David, la marque d'école n'est pas sur certains qui réussissent à garder leur goût particulier ou leur fière indépendance. David codifie pour un long avenir l'art de l'Institut, mais chez ses contemporains, il y a encore le regret de la liberté perdue, et chez quelques-uns même l'espoir de la liberté reconquise. Aux noms qui viennent d'être dits, de Cochereau, Granet, etc., il sied d'en ajouter d'autres. Gérard, après tout, est un artiste qui conserve sa personnalité lorsqu'il peint telles femmes de son temps avec un souci de la vérité visible sous la poésie conventionnelle. Quant à Gros, c'est un vrai grand homme : il prouve son sens de l'histoire directement vue dans l'*Embarquement de la duchesse d'Angoulême*, et il est un précurseur de Delacroix : voyez les chevaux aux prises de la bataille de Nazareth. Géricault vient ensuite, promesse de moisson si vite fauchée : il débute peintre de genre, imitateur de Carle Vernet, et s'annonce peintre d'histoire, continuateur de Gros.



Si le courant de vérité se divise ensuite par Ingres et Delacroix, il faut nous en réjouir. Les hostilités et les polémiques n'existent plus aujourd'hui : il reste deux ensembles d'œuvres où s'incarnent deux violentes et belles personnalités.

Ingres est présent avec quantité de dessins, et ces peintures, portraits d'hommes d'une fermeté, d'une acuité sans pareilles, portraits de femmes où il y a l'amour et la caresse de la forme : *Granet*, *Mme de Senones*, *Charles x*, *Mme Panckouke*, le *Duc d'Orléans*, la *Princesse de Broglie*, une tête peinte en collaboration avec Granger, une odalisque, enfin le *Vœu de Louis xiii* et *Françoise de Rimini*.



Delacroix, son drame frémissant, sa passion brûlante, les voici avec une figure de la *Grèce sur les ruines de Missolonghi*, le *Saint Sébastien* de Nantua, le *Brigand des Abruzzes*, le *Prisonnier de Chillon*, des répliques des *Croisés*, des *Femmes d'Alger*, aussi belles que les œuvres originales, et voici le peintre incomparable avec

des morceaux comme le *Poêle*, comme les *Poissons et coquillages* sur un fond de paysage.

Le romantisme, par besoin de mouvement et de couleur, opposa la réaction du moyen âge à l'autorité du néo-grec et du néo-romain. Le pittoresque fut revendiqué dans la peinture comme dans la littérature, et les personnages à pourpoints, à panaches et à guitares, gesticulèrent frénétiquement sur des fonds à pignons et à mâchicoulis, sur des ciels orageux et livides. Ceux qui ne remontèrent pas dans le passé firent voyager leur art à travers l'espace, et en mêms temps que la peinture dramatique, la peinture exotique fut en vogue. C'est le temps des vignettes à la grâce longue et alanguie de Tony Johannot et de Célestin Nanteuil, et c'est le temps des scènes bibliques et des paysages orientaux de Decamps et de Marilhat. C'est le temps aussi des gros travaux de Delaroche et d'Horace Vernet. Suivez à travers tout cela les deux influences parallèles d'Ingres et de Delacroix. Vous

retrouverez l'une, celle de Delacroix, chez un peintre magnifiquement doué comme Dehodencq avant de la retrouver chez les artistes de l'impress ionnisme. Vous retrouverez Ingres dans un tableau fort distingué de Cabanel, daté de 1848, avant de le retrouver chez les mêmes impressionnistes. Vous retrouverez Ingres et Delacroix chez Chasseriau, le peintre des *Deux sœurs*, d'*Esther*, de *Macbeth*, des fresques de la Cour des comptes; chez Bouchot, le peintre du *Dix-Huit-Brumaire* et des *Funérailles de Marceau*; chez un presque inconnu, Trutat, peintre de Dijon, mort à vingt-quatre ans.



Il restait, — il reste encore et toujours, — à appliquer cette force de peinture à l'interprétation de la vie moderne, à l'étude de mœurs transformée en histoire directement vue. Il y a le pressentiment et la recherche de cet art chez beaucoup, chez ceux qui viennent d'être nommés, et chez Lamy, Isabey, Charlet, Raffet, que sais-je? Mais la grande révolution de liberté restait à faire. C'est à Daumier,

à Gavarni, aux caricaturistes, et aussi aux paysagistes, que le XIX[e] siècle doit d'avoir été représenté artistiquement. Daumier, Gavarni, ont fait à eux deux, à des points de vue et dans des milieux différents, ce que des milliers d'artistes, leurs contemporains, avaient négligé de faire : une histoire des mœurs bourgeoises, populaires, féminines, exacte et complète comme il n'en fut jamais. Ils l'écrivirent, cette histoire aux milliers de chapitres, cette zoologie compliquée de l'espèce humaine, pendant quarante ans, chaque semaine, presque chaque jour, et leur œuvre de noir et de blanc, tracé sur la pierre lithographique, éparpillé dans les journaux, cet œuvre colossal, presque impossible à réunir aujourd'hui, les montre à la fois historiens véridiques et grands artistes parmi les plus grands.

Mais ces observateurs, qui ont si bien vu l'homme, qui ont marqué avec une telle précision les caractères immuables de la race et les particularités créées par un état

de civilisation, ne pouvaient voir et dire tout l'homme. Ils s'étaient astreints plus particulièrement à l'étude des sentiments, des habitudes d'esprit, des manies et des ridicules. L'un fut assez occupé à peindre la bourgeoisie en possession du pouvoir, exerçant son autorité dans le pays et dans la famille, et il n'eut pas trop de sa vie pour fixer, en son dessin cruel et grandiose, les comédies et les tragédies dont il fut le spectateur ironique. L'autre eut pour grande préoccupation d'exprimer le caractère par l'expression du masque et de la mimique déliée du geste. C'est surtout la façon moderne de penser qu'il sut démontrer, avec une certitude pour ainsi dire mathématique, par les expressions et les attitudes : son œuvre est une physiologie du cerveau.

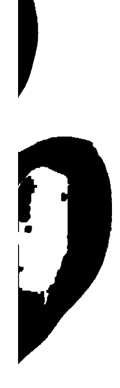
Il restait donc à fixer, avec les ressources de la couleur, les formes multiples que prend l'agitation humaine, toutes les phases et toutes les conditions de l'existence, les élégances et les misères, les travaux et les plaisirs, le salon et la

rue, le grouillement de la ville et le travail du paysan dans son champ, — l'histoire d'après nature!

Ce furent les paysagistes qui décidèrent de cette évolution. Le décor vivant des saisons avait pris la place des faux arbres, des cascades en verre filé, des océans aux vagues en accents circonflexes, des temples élevés sur les promontoires artificiels. Il arriva, comme cela devait arriver fatalement, que le jour où l'un des maîtres paysagistes voulut placer une figure dans le bois ou dans le champ qu'il avait peints d'après nature, il sentit la nécessité de peindre aussi cette figure d'après nature. Il n'alla pas prendre les arbres là où ils étaient, et les bonshommes dans les musées et les traités académiques. Il trouva le bûcheron dans le bois, et le bûcheron lui apparut comme l'idéal cherché, le paysan lui sembla avoir tous les droits de se dresser auprès du sillon qu'il avait tracé, il ne chassa pas le pêcheur et le marin de leurs barques, il laissa la bonne femme chargée de bois mort traverser son

tableau comme elle traverse la forêt. Désormais, la vérité des personnages était acquise comme la vérité des milieux.

Les paysagistes sont en vue à la Centennale, avec leurs professeurs, issus des peintres du XVIII[e] siècle, qui leur ont transmis, tant bien que mal, leur tradition : Valenciennès, Bruandet, Bidault, Bertin. Voyez-les ensuite, après la révélation de Bonington, de Constable, et la grande entrée en scène de Delacroix, voyez-les s'éprendre d'une vérité de nature, d'une poésie des choses que l'on avait connues avant eux, mais qu'ils rendent si particulières, par l'esprit qui les anime. Il y a vraiment un caractère rustique qu'ils découvrent, une intimité de l'homme avec les champs, les ruisseaux, les arbres, les maisons, les nuages. Il suffit de nommer Paul Huet, Michel, Jules Dupré, Théodore Rousseau, Diaz, Corot, Daubigny, Chintreuil, Hervier...



Corot, avec des œuvres bien choisies, dont on n'avait vu aucune en 1889, est infiniment exquis de délicatesse, de nuances,

de savante poésie. Il peint ses modèles comme ses paysages, donne aux femmes nues, aux visages dans l'ombre, le même charme ingénu qu'aux ciels du matin, qu'aux eaux du soir. Daubigny annonce une lumière plus vive, un frisson nouveau, sous ses études attentives, parfois lourdes. Il faut prendre tous ces paysagistes l'un après l'autre, et combien alors d'études curieuses, comme le rapprochement de Diaz et de Monticelli !

Le travail des champs, des routes et des ateliers, la petite bourgeoisie des intérieurs bien clos, la société intellectuelle et mondaine allaient enfin trouver pour interprètes des artistes originaux, ne voulant que la vision et l'expérience personnelles, apportant des formules savantes, d'une incomparable franchise. Gustave Courbet a joué ainsi l'un des premiers rôles de la peinture contemporaine. Il est fâcheux que l'on n'ait pu exposer l'*Atelier* et l'*Après-midi à Ornans*, et ils doivent être évoqués, en même temps que l'*Enterrement à Ornans*. Avec les œuvres de la Centen-



nale, le Portrait de l'artiste, la *Source*, les *Cribleuses de blé*, on se convainct à la fois que Courbet est un très grand peintre et qu'il a accompli l'acte le plus décisif en faisant son art, comme les artistes d'autrefois, avec les spectacles immédiats.

Avec Courbet, après Courbet, il y a maintenant tout un groupe de peintres d'histoire moderne : J.-F. Millet, paysan et poète de la vie paysanne, présent ici avec la *Soupe*, la *Barrière*, le *Retour des champs*, l'*Homme à la veste*; Honoré Daumier, qui n'est pas seulement dessinateur et caricaturiste de génie, qui est un peintre égal aux meilleurs, qui aurait laissé une œuvre incomparable de force et d'étendue s'il n'avait pas été pris par la besogne du journal. Celui-là est un artiste complètement de son temps, comme Courbet. Voyez ces grandes esquisses : la *Femme au linge*, le *Théâtre*, une *Foule*, et ces petits tableaux si complets, si francs, si rudes et si précieux à la fois, le *Linge*, les *Amateurs*, les *Comédiens*, les *Fugitifs*, *Don Quichotte*, la *Chanteuse des rues*, les *Saltimbanques*, les

Avocats, la *Partie de Dames*, le *Malade imaginaire*. Ensuite, Alphonse Legros, que l'on ne pouvait connaître pleinement avant d'avoir vu l'*Ex-voto* du musée de Dijon; Fantin-Latour, dont il y a ici le *Coin de table*, la *Brodeuse*, la *Famille Dubourg*, chefs-d'œuvre d'observation, d'équilibre, de dessin massif, de couleur indiquée (l'*Hommage à Delacroix*, qui manque, était à la Centennale de 1889); Guillaume Régamey, grand peintre militaire de ce siècle s'il avait vécu, comme le prouvent ces *Cuirassiers*, ces *Tambours de la garde*, de physionomies si variées, de groupements si solides.

La manifestation d'art la plus neuve, le charme de peinture le plus inattendu, devaient venir, en la seconde moitié de ce siècle, d'un groupe de peintres atrocement bafoué à ses débuts, et qui triomphe aujourd'hui par la durée des œuvres et la force irrésistible des choses. Impressionnistes, indépendants, intransigeants, de quelque nom qu'on les nomme, ont imposé à leur temps leur neuve vision de la na-

ture, leur vérité aiguë d'expression, leur claire analyse de la lumière, leur curiosité des goûts, des habitudes, des amours, des mœurs des hommes d'aujourd'hui. Pour citer d'abord le premier disparu, celui qui est mort au moment où l'apaisement commençait à se faire autour de son nom autrefois haï, Édouard Manet vint, avec un caractère de franchise et de décision, continuer l'évolution sans fin. Il a des compagnons, des amis, et voici que tout à coup, parmi eux, se décide une grande transformation de la peinture, un fleurissement nouveau, un règne de la lumière, d'une puissance et d'une grâce infinies, par Claude Monet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Basile, Sisley, Berthe Morisot, Lebourg, Gauguin, Vignon, et le dernier venu, Seurat. En même temps qu'eux, Degas, et ensuite, Raffaëlli, Forain, dont l'effort se porte vers les formes en mouvement et vers les observations physiologiques ou sociales. Tous sont représentés dans deux salles, et leur réunion, incomplète sans doute, mais la plus complète qui ait encore été faite

dans une exposition nationale, les met, enfin, où ils doivent être, à leur date historique, les fait apparaître avec leur neuve vision de la nature, leur vérité aiguë d'expression. C'est la finesse de vérité et la force de peinture de Manet; l'imprévu de lignes et de coloration que Degas a su découvrir; la beauté de forme, le frisson de lumière, le sens de l'universel qui sont chez Claude Monet; le relief des choses et la limpidité dans la richesse colorée de Cézanne; la poésie enflammée de Renoir; le charme incomparable de la campagne chez Pissarro, chez Sisley, avec la perception de l'effet lumineux; la douceur soyeuse dans les ensembles de valeurs si justes de Lebourg; la vérité de la vie passante, l'agitation des villes, du geste humain, chez Raffaëlli; le charme fluide chez Berthe Morisot. Ceux-là et les autres sont présents, même Basile, tué en 1870, et dont on verra avec curiosité deux œuvres qui viennent d'Ingres et annoncent Renoir.

Ce ne sont pas là, tant s'en faut, tous les noms de la Centennale. Je n'ai pas dit

Loubon et Bonhomé, Tassaërt et Ribot, Bonvin et Lépine, Lhermitte et Roll, Harpignies et Pointelin, Henner, Ricard, Gustave Moreau, Gaillard, Delaunay, Gustave Colin, Cazin, et Puvis de Chavannes, et Besnard, et Carrière. Presque tous sont représentés dans la rotonde du premier étage, les disparus et ceux qui sont parmi nous en pleine production, et que nous retrouverons à la Décennale : Dehodencq avec une *Noce juive*, des figures dans la lumière et dans l'ombre, d'une vraie splendeur; Édouard Manet, avec le *Déjeuner;* Puvis de Chavannes avec la *Vigilance*, la *Famille du Pêcheur*, et une esquisse de la décoration d'Amiens ; Cazin, avec l'*Ancien port à Wimereux*, *Judith*, l'*Orage;* Carrière, avec le portrait du sculpteur Dewillez et l'*Intimité;* Besnard avec le portrait de Mme Roger Jourdain ; Renoir, avec la *Danseuse;* Monet, avec deux paysages d'Antibes ; Raffaëlli, avec le *Fondeur;* Carolus Duran, avec l'*Assassiné*, de 1865 ; J.-P. Laurens, avec la *Mort de Marceau;* et Willette, avec *Pierrot*, car il faut bien que Pierrot soit de toutes les fêtes.

VI

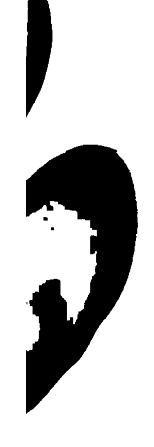
L'EXPOSITION DÉCENNALE DE LA PEINTURE

§ I. — FRANCE

La troisième manifestation d'art de l'Exposition universelle est la Décennale, qui fait suite à la Centennale, comme la Centennale fait suite à la Rétrospective. La Décennale, comme la Centennale, est logée au Grand Palais, elle embrasse dix années de production artistique pour la France et pour les pays étrangers. Mais on n'y trouvera pas le caractère de choix historique qui domine les deux autres expositions. Ici on a laissé faire les artistes, et c'est un entassement, sans classement et sans raison, tout au moins pour la France, qui occupe une énorme surface pendant

que les nations invitées sont réduites à de petits espaces. J'ai d'abord été tenté de plaindre les artistes étrangers, mais, toute réflexion faite, ce ne sont pas eux qui sont à plaindre. On peut les voir sans fatigue, essayer de dégager le caractère de leur production.

Pour la France, il en va tout autrement. Il n'y a pas de chemin très net pour se guider à travers les salles de la Décennale française. C'est simplement l'assemblage de onze Salons de peinture les uns à côté des autres, sans autre lien. A voir ce qui a été ainsi accepté, on comprend les réclamations qui se sont formulées en décembre et en janvier derniers. Sûrement, la plupart des œuvres laissées dehors pouvaient être accueillies, et nombre de celles qui ont été reçues pouvaient être refusées. On a beau chercher, on ne trouve pas la raison supérieure qui a présidé au choix, qui a fait accepter ceci, rejeter cela. C'est le nombre, et c'est l'incohérence.



Était-il donc impossible d'organiser une Décennale ?

Nullement. Mais il fallait partir du même principe qui a dominé l'organisation de la Rétrospective et de la Centennale.

Tout d'abord proscrire impitoyablement les grandes toiles qui occupent chacune un pan de muraille, et qui sont pour beaucoup dans l'état d'agacement, suivi d'indifférence, où vous met ce Salon des Salons. Ensuite, moins de salles, à un seul étage (la Décennale française occupe la plus grande partie du rez-de-chaussée et du premier). Ensuite, deux rangs de tableaux seulement. Ensuite, et c'était la condition importante, puisque l'on avait renoncé à satisfaire tels peintres, se décider à n'en satisfaire aucun. J'entends par là qu'il fallait regarder toutes les œuvres sans se préoccuper des signatures, et se borner à recueillir les meilleurs portraits, les meilleurs paysages, les meilleurs nus, etc. En un mot, faire une exposition de bonnes peintures, et pas autre chose. Il n'y aurait pas eu cette réunion de seize cents œuvres, mais c'était le moyen de relier la Décennale et la Centennale, de montrer la tradition continuée.

On ne l'a pas fait sans doute parce que les intérêts des vivants sont différents des intérêts des morts, et que ce sont les intéressés eux-mêmes qui étaient chargés du soin de leurs affaires. Ils n'ont pas cherché à fixer l'histoire, mais à montrer leur travail. Néanmoins, il restera toujours l'objection qu'ils pouvaient restreindre le nombre de leurs envois, ne pas exhiber de grandes toiles, montrer leur travail sous un format réduit.

Je ne crois pas que personne puisse prouver qu'il était nécessaire d'exhiber à nouveau la *Lady Godiva* de M. Jules Lefebvre ; les troupeaux énormes de M. Vayson ; le *Saint-François d'Assise*, de M. Chartran ; le *Cène*, de M. Dagnan-Bouveret ; le *Moyen Age*, de M. Ehrmann ; les Christs de MM. Fournier, Danger, Aubert ; le *Charles le Téméraire* de M. Roybet ; le *Ravin de Waterloo* de M. Rouffet ; les illustrations de *Salammbô* de MM. Surand, Buffet, Thivier ; les *Bouches inutiles*, le *Saint-Quentin*, les étendues maritimes de M. Tattegrain ; l'*Enterrement* de M. Friant ; les



femmes nues de M. Lalire ; la *Distribution des récompenses*, de M. Gervex ; les grandes compositions de M. Henri Martin, de M. G. Rochegrosse ; la *Charge*, la *Revue de Châlons*, *Victimes du devoir*, *Huningue*, de M. Detaille ; et tant d'autres immenses toiles que je n'ai pas notées, et qui occupent une superficie par trop excessive. Le *Charles le Téméraire* de M. Roybet représente au moins quatre-vingts mètres carrés. Notez encore que l'on a été chercher où elles ont leur place définitive certaines de ces peintures. N'a-t-on pas été prendre au Luxembourg la *Reddition d'Huningue*, de M. Detaille ? Comme si les visiteurs de l'Exposition n'étaient pas aussi des visiteurs du Luxembourg ! Si la raison de ces exhibitions démesurées est d'arriver bons premiers devant le jury international, comme cela se dit couramment, c'est un plaisant calcul, car on ne voit vraiment pas pourquoi le jury jugerait les tableaux au nombre et au mètre, et même au décamètre.



Une revue complète de l'exposition décennale française ne peut donc être entreprise, non seulement parce qu'elle comporterait l'énumération et l'examen de deux mille œuvres, mais encore parce qu'elle amènerait forcément des redites. La plupart de ces œuvres ayant figuré aux Salons annuels, ayant été décrites et commentées, très peu d'artistes ayant fait un effort nouveau, une impression d'ensemble importe plus qu'une série de remarques particulières. Aussi brièvement, aussi rapidement que possible, je vais essayer de dire ce que l'on trouve au rez-de-chaussée et au premier étage du Grand Palais, pour représenter l'art français pendant la période décennale qui s'est écoulée entre les expositions universelles de 1889 et de 1900.



Si j'ai déploré le grand nombre des toiles démesurées, décorations de musées, palais, églises, que l'on aurait pu laisser à leur place, qui exercent un vrai ravage parmi les toiles moyennes, les peintures un peu délicates, ce n'est pas seulement contre la dimension que j'en ai, c'est contre

la facture généralement adoptée pour ces œuvres énormes. De telles surfaces devraient au moins offrir un repos à la vue et à l'esprit, donner à contempler une réalité qui ne continuerait pas la réalité de la salle d'exposition. Or, c'est précisément cet aspect de trompe-l'œil que nos peintres de grandes surfaces recherchent. S'ils ont représenté des murailles, un parquet, des étoffes, des meubles, tout cela se confondra avec les murailles, le parquet, etc., de la galerie. S'ils ont représenté un paysage, faites cette expérience de regarder, par une fenêtre, les verdures des Champs-Élysées, elles vous apparaîtront singulièrement aérées, lumineuses, lointaines, auprès des verdures peintes. De quelle façon pénible le regard sera-t-il choqué lorsque la grande toile reproduira une scène mouvementée comme le *Charles le Téméraire à Nesles*, de M. Roybet, ou les *Victimes du devoir*, ou la *Sortie de la garnison de Huningue*, de M. Detaille ? Ce n'est pas dans l'église de Nesles que le Téméraire, bardé de fer, à cheval, fait son

entrée, c'est dans la salle même où nous sommes, et nous nous reculons instinctivement de crainte d'être écrasés. Les tuyaux de pompe de M. Detaille, si l'on n'y prend garde, vont se dégorger sur nous, et les cavaliers qu'il lance au galop vont s'abattre sur nos têtes : voici déjà les sabots des chevaux qui sortent de la toile. Il importe peu, vraiment, que M. Detaille soit habile à représenter exactement le cuir d'une botte ou le cuivre d'un bouton, et c'est une autre exactitude, celle qui est d'unité et d'harmonie, que nous réclamons du peintre. De même, les chairs vernissées, veinées, rosées, de M. Bouguereau, et de tant d'autres, toujours pareilles, qu'il s'agisse d'une nymphe ou d'une vierge, d'une naïade ou d'une sainte, d'une femme ou d'un jeune garçon, si elles ont la ressemblance, en cire, des chairs réelles, ne donnent jamais le volume et la forme générale des corps. C'est encore du trompe-l'œil. Et les portraits de M. Bonnat aussi. Toutefois, le trompe-d'œil de M. Bonnat ne comporte probablement aucune rouerie,



c'est l'erreur continue d'un peintre qui se définit mal l'idée de force. Comment cela se peut-il? M. Bonnat a de si beaux dessins de Rembrandt, d'Ingres, exemples de force contenue!

Que l'on ne croie pas contradictoires ces deux désirs, d'une peinture qui ne tombe pas hors de la toile et d'une peinture massive. Oui, les formes doivent être à un plan qui ne soit pas celui des banquettes et des cadres, et les formes doivent être pleines. En un mot comme en cent, un tableau doit représenter des formes solides dans une atmosphère. Un artiste comme M. Henri Martin a la préoccupation de cette atmosphère. M. Benjamin-Constant aussi. Leur art, ai-je besoin de le dire? se différencie de la manière de M. Detaille. M. Henri Martin, qui expose de grandes toiles, d'un symbolisme peu émotionnant, telles que *Vers l'abîme*, *Chacun sa Chimère*, aurait été bien et suffisamment représenté par l'*Apparition de Clémence Isaure aux troubadours* ou par *Sérénité*, dont l'harmonie rose et dorée est fort jolie. M. Benjamin-

Constant, qui aurait pu s'en tenir au *Portrait de la reine d'Angleterre*, curieusement mis en scène avec un agréable arrangement de dentelles blanches et de rubans bleus, expose, lui aussi, une immense toile, l'*Entrée du Pape Urbain II à Toulouse*. Mais ces œuvres ne présentent pas des personnages en relief, vêtus comme d'étoffes véritables. Nous avons devant nous de la peinture, une peinture malheureusement sans consistance. La peinture dite spécialement décorative, qui ne veut pas de brutalité en dehors, doit comporter une solidité en dedans. Je crois que ce sont là des vérités élémentaires, trop souvent méconnues, et qui ne sont pourtant pas inventées d'aujourd'hui.

L'absence de Puvis de Chavannes à l'Exposition décennale nous prive de la valeur d'un exemple. Mais voici un peintre qui s'en tient trop souvent à la facilité de sa manière, à l'heureux tour de main qu'il possède, M. Henner, et qui nous prouve, par l'*Églogue*, le *Lévite d'Ephraïm*, le

Christ au linceul et trois *Portraits*, qu'il sait la vérité essentielle de son art. Figures et paysages composent des ensembles équilibrés infiniment savoureux, chairs denses, ciels profonds, eaux mystérieuses, lumière du soir avec son dernier resplendissement. Celui-là a senti la poésie des choses. Voyez aussi, à la Centennale, l'ancienne peinture de M. Henner, un portrait de prêtre, une femme nue étendue sur l'herbe, où il a une vision nette, une perception directe des réalités.

Les paysages septentrionaux de M. Cazin, un phare qui scintille au large, la route où passe le chemineau, le creux de dune où s'arrêtent les voyageurs, des gerbes, un chemin, un soir, — les paysages parisiens de M. Raffaëlli, avec leurs défilés de personnages de la comédie sociale, et le beau portrait de jeune fille, — le portrait de Mme Réjane, les Algériennes, les Espagnoles, la finesse et la flamme de M. Besnard, — ce sont autant d'exemples de la science de la peinture, mis en valeur par des personnalités d'artistes qui ont

chacun leur vision et leur choix parmi le spectacle du monde.

Pour M. Eugène Carrière, je crois que devant la réunion d'œuvres qui représentent son travail de dix années, il y aura, en dehors de toutes objections, unanimité pour reconnaître chez lui le don le plus rare : une émotion sans cesse renaissante devant la vie. Il a aussi, dit-on, une manière, il ne veut pas voir les êtres et les choses hors d'une atmosphère très visible où les formes parfois se diluent, où les aspects colorés s'évanouissent. Soit. Mais avouez pourtant que chaque tableau de lui vous surprend comme une nouveauté, qu'il renouvelle constamment son observation, sa forme, son expression. Il est comme tous les grands artistes, qui savent la vie inépuisable, il découvre sans cesse le caractère et la beauté de cette existence multiple qui l'environne. La force, la grandeur sont toujours présentes chez lui, et avec quelle variété ! Revoyez rassemblés, pour vous en convaincre, ces admirables pages : les portraits de Mme Caplain, de

M. Gabriel Séailles, de Mlle Ménard, de Paul Verlaine, le *Christ en Croix*, l'*Étude*, le *Sommeil*, le *Théâtre de Belleville*.

J'aurais voulu pouvoir indiquer, au cours de cette revue, la particularité par laquelle chaque artiste révèle qu'il a une vision de la vie. Les lois de la peinture admises, il y a l'infini de la sensibilité, une liberté absolue, des nuances qui ne seront jamais épuisées. Le réel s'offre à toutes les compréhensions de l'esprit. Combien peu de peintres se livrent à ce grand courant, qui les emporterait au large de l'existence ! Et combien d'autres, nombreux, restent hésitants, inquiets de je ne sais quelles trouvailles de sujets, alors que les spectacles, les expressions apparaissent, disparaissent, font place à d'autres en une succession d'images éphémères et continues ? Regarder et comprendre, dans la mesure de ses forces, regarder et comprendre avec le regret de la minute fugitive déjà passée, et l'ivresse du moment que l'on va vivre, c'est toute la vie de l'artiste, c'est toute

la vie de l'homme. Mais il faut nous hâter vers les œuvres exposées.

Il en est une, nouvelle, de M. Charles Cottet, qui témoigne d'une belle volonté. C'est le *Jour de la saint Jean (procession à Plougastel-Daoulas)*. Visiblement, M. Charles Cottet veut alléger sa peinture, clarifier sa couleur. Il y a, dans la foule qu'il a représentée, la vérité des types et des expressions, et une savante répartition de lumière et d'ombre par ces jeunes filles en robes blanches, en bonnets rouges, verts, ces bannières éclairées par un doux soleil, ces spectateurs dans l'ombre des arbres. Il reste à rendre les formes moins fixes, et c'est encore une difficulté de la peinture, art infiniment complexe, terriblement ardu. M. Charles Cottet expose également son triptyque du *Repas d'adieu*, son *Deuil marin*, son *Vieux Cheval* et un joli *Soir dans le port* que l'on n'avait pas encore vu, je crois. Mais la *Procession* me paraît son plus grand effort.

De M. Émile Wery, nous revoyons les peintures qui l'ont conduit à son *Amster-*

dam du Salon de cette année, depuis la *Fille de Penmarch*, si grave, jusqu'au *Retour d'école à Plougastel*, si fleuri. Parmi ceux qui manifestent une intelligence ardente à exprimer les spectacles de la vie et de la mer, des champs ou de la rue, nous retrouvons M. Jules Adler, avec les *Las;* M. Roll, avec ses *Ouvriers de la terre* (M. Roll a, de plus, une exposition très variée, la *Fête du pont Alexandre III*, des *Taureaux*, l'*Enfant au poney*). Puis les *Lutteurs*, le *Cirque forain*, de M. Lucien Simon; les *Moissonneurs*, de M. Lhermitte; les *Mendiants*, de M. Besson; les *Saltimbanques*, de M. Ibels; l'*Embarquement de bestiaux*, de M. Guignard; les belles scènes pyrénéennes de M. Gustave Colin; la *Promenade des Sœurs*, de Mme Marie Duhem; l'*Ex-Voto*, de M. Henri Royer; les *Baigneurs*, de Mlle Dufau; les *Toreros*, de M. Richon-Brunet. Dans un ordre d'idées tout différent : le silence des chambres d'autrefois, la vie d'hier changée en décor de musée, avec ce caractère tressaillant, tragique même, que sait parfois y

mettre M. Maurice Lobre. D'autres intérieurs encore, charmants, gracieux ou mélancoliques, de MM. Jeanniot, Guignet, Lucas, Lecomte, Truchet, J. Bail, Sabatté, Lomont (dont la *Dentellière* est tout à fait exquise), Prinet, Paul Thomas.

En regard des scènes de la vie contemporaine, mettez les scènes historiques, vous constaterez une diminution sensible. L'imagerie, le costume, l'anecdote, trop souvent remplacent la réflexion, le goût vif de la vérité. Il faut être un grand poète de la peinture, un visionnaire du passé pour évoquer la vie disparue de l'histoire. M. Rouault, tout au moins, prouve un goût sûr, une imagination vive, avec *Jésus parmi les docteurs*. Chez M. Jean-Paul Laurens, il y a parfois une sévérité, une âpreté, et parfois aussi une banalité affligeante. De M. Hoffbauer, une évocation des *Gueux* est dramatique. De l'histoire, passez à une peinture satirique et philosophique, vous trouverez M. Jean Veber avec l'*Or*, *Conte de fées*, l'*Homme aux poupées*.

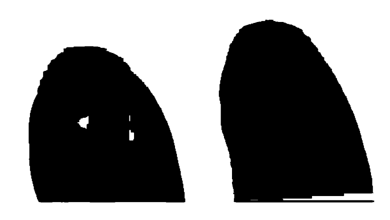
Le portrait a les représentants que vous connaissez. J'ai indiqué le portrait de la reine d'Angleterre, de M. Benjamin-Constant, naturellement très en vue. Ne négligez pas, toutefois, le portrait de Mme Emma Calvé, celui de Mme Laugier, moins d'apparat, plus solides, et le portrait des deux fils de l'artiste, qui prend une signification si triste et si touchante depuis que la mort a séparé ceux qui étaient ainsi unis. J'ai dit souvent la valeur grande des physionomies étudiées par M. Ferdinand Humbert. M. Jacques Blanche reste au premier rang de ceux qui savent voir la délicatesse, la nuance particulière d'un visage : c'est un peintre très harmonieux, sans tapage, dans les six portraits qu'il expose, parmi lesquels il y a la réunion vraiment pittoresque de la famille du peintre Thaulow, et ce beau portrait de femme d'expression si profonde, les yeux et la bouche d'un si joli accord, une ironie tempérée par la bonté, un sourire, peut-être.

Les portraits de femmes de M. Aman-

Jean ont une grâce spéciale, un doux rayonnement de couleurs dans l'ombre grise. Ceux de M. Ernest Laurent sont d'une tranquille vérité. Ceux de M. La Gandara sont singuliers et nerveux. M. Maxime Faivre est l'auteur d'un très joli portrait, et son homonyme, M. Abel Faivre, aussi. Il y a toujours un grand fracas chez M. Carolus Duran, qui a par trop oublié qu'il est l'auteur de l'*Assassiné* et de l'*Homme endormi*, de la Centennale. Plusieurs peintres ont fixé d'excellentes images de leur père, de leur mère : MM. Tardieu, Marec, Duvocelle, Léon Félix, Brault, et j'aime beaucoup l'*Octogénaire*, de Mme Condé-Gonzalez, comme j'ai plaisir à retrouver un souple portrait de femme de M. Tony Robert-Fleury, et les fins portraits de M. Raphaël Collin, qui est aussi le tendre et harmonieux décorateur d'*Au bord de la mer*. Mais je veux nommer encore, parmi les portraitistes, MM. René Ménard, Desvallières, Gervex, Berton, Dubufe, Cayron, de Monvel, L. Stevens, Breauté, Tournès, Bordès, Baschet, Wencker, Desboutin,

Leroy, Chabas, Calbet, Rixens, Lerolle, Paul Dubois et M. Hébert qui a fait, entre autres portraits, celui d'une femme en deuil, d'une finesse d'expression, d'une force délicate, tout à fait remarquables.

C'est un délicieux paysagiste que M. Ary Renan : sur ses petites toiles, il fait tenir la grandeur de la nature et la profondeur du rêve, et même sans figures légendaires, les roches moroses, battues par les flots frais, vous raconteraient l'âge ancien et le mystère permanent du monde. Il y a aussi quelque chose d'immuable et de profond dans la manière parfois trop égale et terne de M. Auguste Pointelin, et j'ai respiré un air libre devant les plaines et les horizons qu'il anime d'une nuée lumineuse, d'un arbre chagrin, d'un furtif éclat de ruisseau, d'un silencieux lever de lune. Il y a de cette poésie des heures cendrées chez M. Albert Gosselin : *Bords du Loing*, *Lever de lune;* chez M. Dauchez : les *Brûleurs de goëmon;* chez M. René Ménard : *Harmonie du soir.* M. Harpignies, qui a précédé ceux-ci, aime



aussi la lumière grise sur les verdures, et nous trouverions encore des artistes plus ou moins crépusculaires, amoureux des lueurs du soir, des vieilles maisons, des pierres vert-de-grisées, des feuilles mortes, MM. Pierre Lagarde, Meslé, Enders, Wallet, Billotte, Moreau-Nélaton, Henri Duhem, Mme Marie Duhem.

Par contre, d'autres sont anxieux d'exprimer la clarté, aussi mystérieuse et fantasmagorique que l'ombre : MM. Petitjean, Eliot, Gagliardini, Montenard, Masure... Mais il y a une variété infinie de paysagistes, épris de toutes les régions, de toutes les heures. J'ai souvent dit la sincère rusticité de M. Émile Barau, de M. Victor Binet, le charme des prairies de M. Quost, les francs modelés de terrains de M. Guillemet, la prestesse des paysages parisiens de M. Cagniard, de M. Luigi Loir. Je veux signaler encore le *Jardin des Invalides*, de M. Dagnaux, les barques de M. Le Gout-Gérard, les toiles de MM. Camille Dufour, Jan Monchablon, Adrien Demont, Jules Breton, Le Liepvre, A. Smith, Barillot,



Guignard, Hareux, Morlot, Ravanne, Damoye, Réalier-Dumas. J'allais oublier MM. Dinet, Iwill, Olive, — et Ziem! J'en oublie d'autres, c'est certain, mais aussi, ils sont trop, et je suis seul.

Que je ne termine pas ce chapitre, du moins, sans faire savoir que, parmi les toiles nouvelles, il y en a une de M. Dagnan-Bouveret : *Consolatrix afflictorum*, une madone entourée d'anges et de souffreteux, au fond des bois, une madone verte comme les feuilles, et qui est conçue en vue d'un effet artificiel comme le Christ de la *Cène*, sur lequel je me suis déjà expliqué en un compte-rendu de Salon. M. Dagnan-Bouveret me paraît là tout à fait en dehors de sa voie, et je préfère à ces féeries froides les toiles où il met sa prudence et son application. C'est une toile nouvelle aussi que le portrait du pape Léon XIII, de M. Chartran, qui n'a pas apporté, j'en suis sûr, une intention de caricature à peindre son modèle, mais la caricature y est tout de même, et lamentable, toujours par désir d'effet.



En somme, s'il est nécessaire de formuler un jugement d'ensemble sur l'exposition décennale française, on peut se satisfaire, non de la faconde encombrante de la plupart des grandes toiles, mais du langage fin, nuancé, retenu, que parlent nombre d'œuvres. L'habileté matérielle ne fait pas défaut. Ce qui est rare, ce qui a toujours été rare, d'ailleurs, c'est la coordination par l'esprit des éléments d'observation et d'exécution employés. Ce qu'il faut encore et toujours demander à nos peintres, c'est d'aimer la peinture, cela va de soi, c'est aussi de ne pas tant se tracasser des sujets et des intentions, et de s'abandonner à la vie.

§ II. — ITALIE

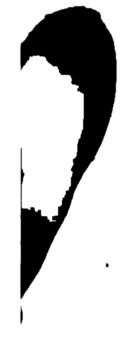
Quittant la France, je vais tout d'abord au pays glorieux de la peinture, je m'oriente vers Rome, Florence, Venise, Parme, Gênes, Naples, Sienne, Pise, toutes ces villes qui ont leur grande signification par

les noms de leurs artistes, par les chefs-d'œuvre qui sont nés d'elles, par leurs palais, leurs musées, où se perpétue la vie du passé. Retrouverons-nous un peu de la grande force épanouie, de l'expression savante et profonde, de la fierté humaine, un peu du printemps fleuri et de l'été mûrissant, beauté et grandeur des siècles pendant lesquels l'Italie a rayonné sur l'Europe? Nous savons d'avance le résultat de notre visite. La civilisation gréco-latine ne s'est pas ranimée juste à point pour notre Exposition universelle. Ici, comme ailleurs, nous devons renoncer à découvrir et à admirer un ensemble. Ici, comme ailleurs, les efforts sont morcelés, la vie nationale n'est pas exprimée par l'art, nous ne verrons que les produits d'une manière qui tend à s'universaliser, et qui est l'image de la période cosmopolite créée par la science et l'industrie modernes.

En Italie, en Espagne, en Portugal, cette manière même est affaiblie, et je crois distinguer une fatigue et une indifférence à travers les toiles à grand spectacle, les

anecdotes démesurément enflées, les gentillesses sucrées des tableaux de genre. La satisfaction sera de rencontrer, çà et là, un artiste qui se satisfait d'un pittoresque local et qui s'inquiète de traduire des émotions humaines par des formes et des harmonies.

M. Dominique Morelli est insuffisamment représenté par le *Christ au désert*. M. Barthélemy Bezzi est un charmant observateur de la vie de la rue dans son *Marché aux poissons*. M. Philippe Carcano, avec la *Récolte de maïs*, la *Campagne de Asiago*, peut être choisi comme exemple parmi les paysagistes secs et brillants de la péninsule. M. Pie Joris consacre habituellement son ingéniosité à représenter des scènes religieuses, et voici un *Jeudi saint* et une *Octave de la Fête-Dieu* qui ont l'intérêt de mise en scène du catholicisme théâtral de Rome. M. Lionello Balestrieri a peint fortement une réunion de jeunes gens occupés en une séance de musique. M. Boldini, exécutant nerveux, agit sur nos nerfs par des portraits de facture habile et saccadée, de



formes aiguës et coupantes, de sobre coloris compromis par des zig-zags de brosse. Il aligne ainsi, avec la même expression tendue et crispée, une *Dame*, la *Princesse Eulalie*, *Mme Schneider*, *M. Whistler*, *M. de Montesquiou-Fezensac*.

Mais avec M. Boldini, qui ajoute à sa mimique italienne une manière d'artiste cosmopolite, adroit, en dehors, nous paraissons quitter l'Italie. Nous y revenons avec M. Michetti qui expose deux grandes œuvres, sortes de fresques où il a représenté le défilé des *Estropiés* et la procession des *Serpents*. Ce n'est plus l'ancien Michetti, aux tableaux de genre pailletés et étincelants. Son art d'aujourd'hui est apaisé, de tons neutres, de légers frottis de couleurs, et il l'emploie à montrer d'abord une foule lamentable qui exhibe des moignons, des plaies, des stigmates, des sourires d'idiots, et qui sont en marche, par un sinistre chemin creux, vers la ville et vers la cathédrale, pendant que deux taureaux superbes se dressent sur le talus, en pleine lumière. La seconde œuvre met

en route des femmes, des fillettes, des jeunes garçons tenant en leurs mains, portant à leurs poignets, à leurs cols, des serpents qui frétillent. C'est pour obtenir d'heureuses couches aux femmes enceintes que tous ces gens défilent ainsi devant un orchestre forain. Dans l'une et dans l'autre œuvre, il y a de bons fragments, de fines harmonies de grisaille, mais la forme générale manque, on garde une impression de toiles démesurées insuffisamment remplies.

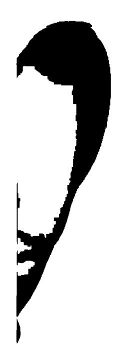
L'originalité de l'exposition italienne est chez Giovanni Segantini, né en 1858, dans le Tyrol autrichien, de parents italiens, mort le 29 septembre 1899 au mont Schaafberg, dans l'Engadine, où il s'était retiré pour peindre les spectacles de la montagne. L'œuvre qu'il a laissée est plus qu'une promesse. On croit voir, par ses dessins, par ses premières toiles, qu'il est parti de J.-F. Millet, qu'il a épousé la même conception de vie paysanne, des silhouettes bien visibles dans l'étendue, du silence solennel de la campagne, de l'importance

d'apparition de l'animal, de la signification d'un arbre isolé, d'un objet dressé au milieu d'un champ. Mais assez vite, il a trouvé du nouveau. Il a été le chercher, il est vrai, à trois mille mètres d'altitude, mais personne, avant lui, n'avait encore représenté, avec autant de force et de poésie, les aspects des sommets, la fin de l'herbe, les creux emplis d'eau limpide, la solitude pétrée, les convulsions immobilisées du règne minéral. Il a, par rencontre, une peinture divisée comme celle des néo-impressionnistes, entassée et sculptée comme celle de Vincent Van Gogh, avec des linéaments, des tournoiements, des enroulements, qui s'efforcent de suivre les mouvements des terrains, les structures des rocs, les formes des nuages, les irradiations des aurores. Les animaux qui errent parmi ces paysages, les êtres humains qui les accompagnent, ont de la gravité et de la stupeur des pierres environnantes. Parfois, le goût des symboles se glisse inutilement parmi ces scènes de nature, mais lorsque Segantini s'acharne de toute sa

force de vision directe, il arrive à s'emparer des choses, il conquiert une lumière frigide et légère. La mort a trop tôt interrompu son œuvre.

§ III. — ESPAGNE

Il est vrai, comme on l'avait annoncé, que les envois de M. Zuloaga ont été refusés par le jury de la section espagnole. On cherche en vain la cause d'une telle expulsion. M. Zuloaga est un vrai artiste d'Espagne, dans la tradition de peinture noire et solide de certains grands peintres de son pays, et on pouvait accueillir ici les figures remarquées à nos Salons annuels. Auprès de lui, M. Raimundo de Madrazo, présent avec quatre portraits blancs, éclatants, durs, une femme nue minaudière, une *Partie de volant* qui rappelle mal les réunions finement mises en scène dans des parcs par les peintres français du XVIII[e] siècle, — auprès de M. Zuloaga, dis-je, M. Madrazo est un Espagnol apprivoisé, à la mode de partout, mais il est sans doute



portraitiste réputé, admiré de ses modèles. Je vois aussi que des murailles sont prises par des toiles immenses, drames tumultueux, paysages vides, anecdotes puériles, figures banales, où le promeneur se désole de ne pas reconnaître le farouche génie, la force secrète parée de grâce hautaine, qui ont animé les maîtres de la peinture espagnole.

Il y a une tradition de fortunysme chez M. Ricardo Arredondo y Calmache, qui multiplie les traits secs et fait papilloter les couleurs dans le *Déjeuner au Jardin*, la *Maison du bateau à Tolède*, le *Palais d'Hermosilla à Tolède*, les *Moulins de la vieille à Tolède*, — chez M. Pablo Salinas, qui a minutieusement élaboré la petite scène : *A la santé des époux*, — chez M. Vicenta de Paredes, qui emploie toute son ingéniosité à représenter la *Jeunesse de Louis xv*. Mais Fortuny, qui se sauvait à force d'adresse et de raffinement, est un type parfait de peintre de décadence qui ne saurait sans graves inconvénients devenir chef d'école. D'ailleurs, il en est de sa manière comme

de toutes les manières, et le fortunysme sans Fortuny n'a vraiment aucune raison d'être. A ces jeux inutiles, je préfère les études très appliquées de M. Jaime Morera, qui essaie de conquérir les aspects terribles des hauts sommets : *Pics de la Navarre*, *Têtes de fer*, *Glaciers*, les *Arbustes de la montagne*, *Brouillard dans la montagne*, — je préfère les paysages attentivement étudiés par M. Aureliano de Beruette : *Rive du Tage à Tolède*, *Vue des montagnes du Guadarrama*, *Environs de Tolède*.

L'Espagne revit aussi dans les scènes de son grand roman national et humain, le *Don Quichotte*, interprété par M. José Jimenez Aranda et par M. José Moreno Carbonero. La peinture de M. José Pinazo Martinez est durement découpée, tous les objets et toutes les figures qu'atteint la lumière dans ses deux toiles : *Le Ban* et *Le voilà*, ont un éclat métallique, mais les visages, d'expressions caractéristiques, sont intelligemment scrutés. Les *Ivrognes* de M. Antonio Fabrés rappellent sans pas-

tiche, avec un sentiment moderne et une solide facture personnelle, les *Buveurs* de Velazquez.

Voici encore, dans cette manière libre et mouvementée, les toiles de M. Joaquin Sorolla y Bastida : *Cousant la voile*, *Le Repas dans la barque*, *Triste Héritage*, *Le Bain*, *Caroubier*, *Une Cale.* Une lumière vive parcourt l'air léger, les êtres ont des mouvements souples, l'artiste aime la vie en dehors, le soleil, les joies populaires, le souffle frais du large. Il me paraît s'être exprimé surtout avec le *Bain*, l'enfant rapporté à sa mère, le drap qui va le recevoir tout enflé par la brise, comme les voiles des barques sur l'eau dansante.

M. Santiago Rusinol, très différent, figure par les *Jardins de Grenade* une humeur réfléchie, amoureuse de lignes calmes et de silence, apte à discerner la poésie particulière de la nature façonnée par l'homme, l'aspect rigide d'architecture que prennent les charmilles changées en murailles, les arbres taillés en cônes et en dômes, toute

cette verdure palpitante et aérée condamnée au silence et à l'immobilité sous l'ardeur funèbre du soleil.

M. Ramon Casas est un portraitiste fin et ferme de Mlle E. C. en robe bleu ardoise, et il quitte, je crois bien, Barcelone pour la butte Montmartre lorsqu'il représente *M. Erik Satie*, tout de noir vêtu, binocle sur le nez, l'air trop perspicace et gouailleur, comme il convient à un flâneur de la rue Lepic. Après tout, peut-être y a-t-il une rue Lepic à Barcelone.

M. Daniel Vierge est présent avec : *Obole au travail*, *Courses de taureaux au village*, *Guerre franco-allemande*, *Quatre éventails*. Celui-là est un grand artiste, de dessin exact et mouvementé, de pénétration rare, d'expression infiniment variée. Son œuvre d'illustrateur aurait dû être réunie dans une salle, elle aurait été pour l'Espagne une parure incomparable.

§ IV. — PORTUGAL

Nous trouverons en Portugal une peinture assez grosse et naïve, un goût simplet de l'enluminure. Pourtant le roi lui-même, dom Carlos Ier, domicilié au Palais-Royal das Necessidades, à Lisbonne, essaye de donner l'exemple d'un art nuancé, avec le pastel: *Lever des filets d'une madrague*. Autant que lui, vraiment, nombre d'exposants professionnels ont l'air d'amateurs. Ceux-ci, M. José Vellozo Salgado et M. Ernesto Ferreiro Condeixa, traitent le même sujet : *Vasco de Gama devant le Samorin de Calicut*, à grand renfort de costumes et de coloriages. Cet autre, M. Arthur Prat, nous documente de *Costumes et paysages* de la province d'Alemtejo et de la province de Douro. M. José Julio de Souza-Pinto, qui fréquente nos Salons annuels, y a pris le goût d'une peinture un peu fade sous prétexte de clarté, mais il a, néanmoins, une douceur et un agrément dans les *Châtaignes*, *Chloé enfant*, le *Chant de l'alouette*. Les dix-huit études de *Paysages*,

marines, *intérieurs*, de M. Alfredo Keil, témoignent d'un esprit curieux et chercheur, mais d'un peintre sans souplesse. Les *Potiers*, de M. José Malhoa, disent aussi un effort pénible et louable.

Mes préférences vont, dans cette section, aux portraits de M. Salgado, déjà nommé, à ceux de M. Antonio Texeira Carneiro, à ceux de M. Bordallo Pinheiro Columbano, et de ce dernier, je préfère, à la série de petits portraits bruns, trop pareils, les deux grands portraits d'acteurs : l'acteur J. Rosa et l'acteur Taborda, vraiment significatifs de physionomies de théâtre. Et ne quittons pas le Portugal sans avoir admiré et respiré les *Pivoines* et les *Roses* de dona Maria-Augusta Bordallo Pinheiro, artiste délicate, de vision sensible, de touche sûre et fine.

§ V. — ALLEMAGNE

Les œuvres allemandes sont exposées dans un milieu allemand, de tapis, de tentures, de frises, de lourdes colonnes tache-

tées de blanc et de noir, avec deux petits retraits où la lumière a été raréfiée pour créer une atmosphère mystérieuse autour de quelques œuvres de choix. L'un de ces retraits est occupé par M. Franz von Lenbach, qui est, comme on le sait, portraitiste réputé, et qui expose, avec son propre portrait et celui de sa petite fille, les portraits de l'historien Mommsen, de l'explorateur Nansen, d'une cantatrice de Munich, d'une femme accoudée, d'une petite fille en rouge. La peinture de Lenbach est une peinture travaillée, usée, ancienne, cuite et recuite, on a sous les yeux une sorte de gratin creusé, raviné, roussi au four, qui fait songer aux vieux tableaux trop vernis et non aux images directes de la vie. Une telle exposition tendrait surtout à prouver que l'art allemand procède du musée, s'entête à une mixture d'Holbein desséché avec Rembrandt appauvri. Ici, le procédé donne tout ce qu'il peut donner par un portrait comme celui de Mommsen, ridé, parcheminé, la vie réfugiée dans les regards aigus, l'historien changé en une sorte de

sorcier éclairé par une lueur de sabbat.

Il est regrettable qu'un art plus libre ne soit pas davantage représenté. Je ne vois de M. Max Liebermann, par exemple, qu'une seule toile, la *Femme aux chèvres*, insuffisante pour donner une idée de la carrière la plus laborieuse et la plus honorable, et pour faire apprécier l'heureuse influence d'un artiste, qui, précisément, s'opposa à l'art purement traditionnel et prêcha d'exemple le retour à la nature. M. Wilhelm Leibl ne peut, non plus, faire apprécier son art obstiné, précis, appuyé, avec son seul envoi : *Dans une petite ville*. Il aurait fallu ici quelques-uns de ses beaux portraits de paysans.

M. Adolphe Menzel n'a envoyé que deux gouaches. L'une, *En chemin de fer*, est vulgaire et désagréable au possible ; l'autre, *Pâtisserie à Kissingen*, est une petite merveille dans le genre de l'observation railleuse, de l'humour féroce, du rendu spirituel des physionomies, des attitudes, des objets. Je ne crois pas me tromper en voyant là, dans ces quelques centimètres

carrés emplis d'une vie si remuante, une extraordinaire image de la vie extérieure allemande. Pour M. Gebhardt, célèbre par ses représentations d'épisodes de la vie du Christ, sa *Résurrection de Lazare* est un assez pauvre tableau de genre. M. de Uhde, qui est meilleur peintre, et qui fit sensation à Paris il y a une quinzaine d'années, expose une *Naissance du Christ* sagement ordonnée, peu émouvante.

Avec M. Franz Stück et ses trois œuvres : *Bacchanale*, la *Guerre*, *Étude*, nous sommes en présence d'une peinture musclée, issue encore des musées, ressouvenir de Raphaël, de Rubens, et de Daumier. Il y a là une tendance évidente, une application au recommencement, et nous pouvons en déduire l'absence d'imagination picturale devant la vie. Cherchez bien, la force et le charme de la peinture manquent à l'art allemand, vous le trouverez attentif ou guilleret, pesant ou sentimental, mais vous ne le trouverez pas harmonieux et fluide, ardent et souple, lumineux et vivant. Il se perd beaucoup, d'ailleurs, dans l'anecdote.

A côté d'un grand observateur de mœurs comme Menzel, combien de froids arrangements tels que le *Quartier juif*, de M. Ludwig Knaus; la *Ménagerie*, de M. Paul Meyerheim; le *Branle*, de M. F. A. de Kaulbach. Si le nouvel art de l'Allemagne peut délaisser toutes ces puérilités et s'éprendre des réalités, il se sauvera. Il y a quelques toiles où se marque bien le désir d'échapper aux redites du pastiche et aux insipidités de l'historiette : Une *Scène de rue*, la nuit, la pluie, une ruelle, une boutique éclairée, de M. Friedrich Kallmorgen; l'*Eglise de Saint-Jean, à Munich*, de M. G. Kuehl; le *Joueur d'accordéon*, de M. Janssen; le *Départ du marin*, de M. Hans Bartels; le *Paysage*, de M. Toni Stadler; le *Jour des morts*, de M. Franz Skarbina; la *Vieille Ville de Hollande*, de M. Hans Herrmann; un *Intérieur flamand*, de M. A. Stremel; la *Danse*, de M. C. Bantzer; la *Rue d'une petite ville*, de M. Max Fritz.

Tout cela est présidé par un portrait de l'empereur d'Allemagne, peint officiellement par M. Max Koner, en capote

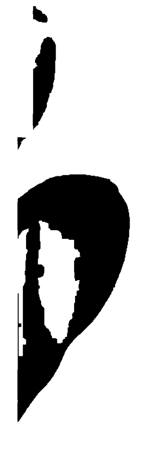
grise à revers rouge, la croix de fer au col.

§ VI. — AUTRICHE

Si l'Allemagne est studieusement attardée dans le passé, sa voisine l'Autriche s'élance jusqu'aux régions encore incertaines de « l'art nouveau ». Il y a une volonté de séparation affirmée entre Vienne et Berlin, Munich, Düsseldorf. A Vienne même, un groupe d'artistes s'est mis à part sous l'enseigne de la Sécession, et il présente ici ses recherches dans un salon spécial. Il y a beaucoup de notre art récent chez ces artistes, et M. Gustave Klimt, qui occupe la place principale avec un plafond pour la salle des fêtes de l'Université de Vienne, peut se réclamer de M. Besnard, et plus encore peut-être, de M. Henri Martin. Il cherche les tournoiements de lumière, et il n'est pas dépourvu de goût décoratif. La forme, toutefois, est frêle, et la composition est compliquée, sous ces apparences à grand spectacle. Nous som-

mes en présence d'un espace illuminé, où une immense figure roule avec une expression de sphinx, pendant que des êtres de tous âges symbolisent la chaîne sans fin de la vie. Le titre est *Philosophie*, et il paraît que les intentions de l'artiste ont été fort discutées à Vienne, où il y a encore des disputes de philosophes et de théologiens. Je ne crois pas qu'il y ait un danger public à faire plafonner cette composition, et je reste un peu indécis sur la valeur de l'effort et la qualité d'art de cette œuvre. Je vois bien un goût et une finesse, mais je les trouve démesurément employés. Du même artiste, je n'aime pas du tout une *Pallas Athéné* d'une recherche affectée, et mes préférences vont à un portrait de femme doux et vivant, tout uniment.

La *Chanteuse*, de M. Joseph Mehoffer, est une figure bien râblée et bien campée, solidement et harmonieusement peinte. Les deux toiles de M. Carl Moll, *Intérieurs*, ont une délicatesse charmante. Le *Portrait*, de Mlle Olga Boznanska, est de talent souple, de dessin ferme, de valeurs justes. Le



Paysage, de M. Rudolf Ribarz : *A Tinckeville*, est d'un pittoresque adroitement nuancé.

Pour ce qui concerne la vie locale, vous découvrirez bien çà et là une vue du Prater, une scène de la ville ou des champs, mais vous serez déçus de ne pas trouver davantage l'existence légère, sensuelle, agitée et électrique, plus vive et fine qu'en Allemagne, et qui serait tout au moins, en Autriche, la vie de Vienne, si nous en croyons les récits des voyageurs. Consolez-vous devant les paysages de M. Jettel, de M. Darnaut, la *Dentellière*, de M. Charlemont, et, si vous aimez les costumes d'autrefois, devant le vestiaire historique de M. Jean Matejko, intitulé : *Les Fiançailles du roi polonais Casimir Jagiellonczyk avec l'archiduchesse Elisabeth d'Autriche.*

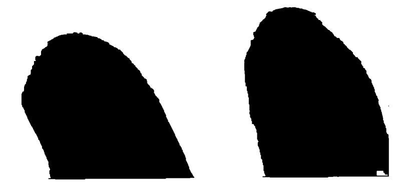
§ VII. — HONGRIE

Y a-t-il en Hongrie un art particulier, autonome ? Oui, si nous cherchons la vérité locale, née de la contemplation du paysage, de l'observation des mœurs, de

l'amour des coutumes. Il y a un passé héroïque célébré par M. Jules Benczur en une toile commandée par la ville de Budapest : la *Reprise de la forteresse de Bude sur les Turcs*. Il y a le goût des réunions paysannes affirmé par une *Communion* de M. Etienne Csok; un *Cortège de noce*, de M. Louis Ebner; une *Rentrée d'ouvriers ruraux*, de M. Joseph Koszta. La vie sociale se montre dans le *Panem*, de M. Eméric Révész; la *Famille*, de M. Adolphe Fenyes; l'*Agitateur à la cantine d'une fabrique*, de M. Charles Kernstock. La douceur du soir est exprimée par MM. André Dudits, Charles Ferenczy, François Olgyay, Adalbert Grünwald. Une émotion se révèle dans ces paysages : *Printemps* de M. François Szikszay; l'*Hiver*, de M. Daniel Mihalik; l'*Automne*, de M. Bosznay ; *Dégel*, de M. Paul Szinyei; *Rayons dorés*, de M. A. Tolgyessy; l'*Aube*, de M. L. Szlanyi; le *Plantage d'arbres*, de M. Alexandre Liezen-Mayer. M. Munkaczy, mort récemment de la triste mort que l'on sait, est aussi parmi les paysagistes avec deux jolies

toiles, de preste exécution. Des portraits ont une jolie et vivante expression : un portrait de femme de M. Charles Ziegler, la *Dame en noir* et la *Dame en blanc*, de M. Charles Lotz. Une *Source*, de M. Barthélemy Székély est une fine étude de nu. Enfin M. Rippl Ronai, avec le *Portrait de Grand'mère* et les *Joueurs de boules*, montre son observation sous deux formes, attendrie ici, très touchante, et là fort comique, les deux toiles de dessin ample et de curieuses harmonies sourdes.

Pour résumer, il y a chez beaucoup d'artistes hongrois une opacité de peinture, un placage de couleurs qui sont déjà moins perceptibles dans les études de paysages. Il leur faudra, comme à beaucoup d'autres, apprendre la fluidité de la lumière, les rapports justes des tons. Qu'ils goûtent de toute leur ardeur le plaisir de cette découverte !



§ VIII. — GRÈCE — ROUMANIE — TURQUIE
ARMÉNIE

Après la Hongrie — la Roumanie, la Turquie, la Grèce. Jetons un coup d'œil sur ces régions d'art qui apparaissent stériles, comme desséchées, qui nous envoient nombre de toiles aux sujets puérils, traités de façon dure, métallique.

On objectera que si la Grèce a désappris l'art, la Roumanie n'a pas terminé ses années d'apprentissage. Bien volontiers, cette remarque sera consignée ici. Toutefois, je ne trouve guère à noter, des œuvres roumaines, que les dessins de M. Théodore Pallady, parmi lesquels un fin portrait de M. Aman-Jean; — les toiles qui indiquent un coloriste chez M. Nicolas Gropeano : les *Enfants aux cheveux d'or, légende roumaine*; portrait de Mme de Nuovina, de l'Opéra-Comique; la *Diseuse de bonne aventure* et deux pastels; — une toile brossée avec verve, *Parfums d'hiver*, de M. Michel Simonidy, qui

est aussi l'auteur d'une décoration locale : *A la suite de l'Indépendance la Fortune distribue ses bienfaits à la Roumanie*, — et enfin une *Cléopâtre* de Mme Olga Kornéa.

En Turquie, ou plutôt en Arménie, il y a un artiste, M. Edgar Chahine, peintre et graveur, pourvu déjà d'un commencement de renommée à Paris. Il expose à la section de peinture deux œuvres : *Coin de rue* et *Montmartre*, qui témoignent de son observation attentive aux spectacles de la rue, aux allures des êtres.

Au catalogue, M. Zakarian est classé dans la « section internationale ». Il est également arménien. Ses natures mortes sont charmantes, d'un peintre amoureux de peinture qui a appris son art à la bonne école de Chardin. Les fruits, les nappes, la petite table en bois blanc, le seau, les radis sont du coloris le plus charmant, dans une atmosphère grise qui donne l'harmonie et la vie à toutes choses.



§ IX. — SUISSE

Le groupe des peintres suisses est l'un des plus compacts de l'exposition décennale. Il offre logiquement les subdivisions que veut la contrée, massée et centrale, mais ouverte néanmoins par les larges lits de ses vallées aux influences du dehors. L'Allemagne, la France, l'Italie pénètrent la Suisse, lui communiquent une pesanteur, une légèreté, une vivacité. Je voudrais des mots qui disent non un défaut ou une qualité, mais une manière d'être. La pesanteur a son sérieux, la légèreté n'est pas privée de raison, la vivacité peut être charmante et vulgaire à la fois. La Suisse est cernée de cette façon, et elle est, sous tous ces assauts, la Suisse, un pays de mœurs paisibles et de démonstrations appuyées, avec une certaine inquiétude imitative qui se voit forcément dans les œuvres de ses artistes. Où pourrait-elle d'ailleurs, mieux se voir?

C'est ainsi que nombre de paysages sont

des portraits, exacts autant que possible, des sites, plutôt que les images des choses caractérisées et expressives par le choix de la saison et de l'heure. S'il y a une muse de la géographie, c'est elle qui inspire ces représentations fidèles. Je n'en médis pas, mais je réclame de l'artiste davantage, un peu de la poésie et de l'émotion inséparables de la nature.

Je trouve cette émotion çà et là, dans quelques paysages. Il était bien impossible que les artistes vivant en Suisse ne fussent pas éblouis par la beauté de ce qui les entoure. Nulle part les spectacles ne sont plus grandioses : les montagnes dont l'immobilité s'anime sans cesse sous les enveloppements de la lumière, les passages de nuées, les montées de brouillards, les pics qui se dressent tout proches, qui s'éloignent, qui disparaissent dans un lointain prodigieux, qui se dérobent et qui se montrent par parties en une fantasmagorie merveilleuse, les prairies de velours vert qui semblent couler des sommets, les forêts agrippées aux flancs rocheux comme

des mousses, les vallons enfouis dans l'ombre, où scintille le torrent changé en rivière, les maisons tassées en quelque lieu d'abri, et d'où monte la mince fumée qui dit le foyer humain, et les lacs admirables, rigides et clairs comme des saphirs et des émeraudes, et tout à coup agités par la tempête qui les creuse et les ravage, à croire qu'une furie s'est éveillée dans leurs profondeurs calmes. En vérité, c'est cette nature qui donnera à la Suisse son école de peintres, c'est en elle qu'elle trouvera, qu'elle a trouvé le point de départ de son évolution d'art. Segantini, suisse autant qu'italien, devenait un peintre sensitif lorsque la mort l'a frappé. D'autres vont le remplacer, comprendre à leur tour. Qui sait les chefs-d'œuvre que recèle la montagne mystérieuse, si tragique et si douce ?

Quelques-uns, attentifs, volontaires, ont conscience de cette beauté, lui demandent les éléments de leur œuvre. M. Auguste Baud-Bovy, disparu lui aussi, a vu la sérénité du soleil levant sur le lac. *La Cime*

de l'Est, de M. Charles Giron; l'*Aube* et le *Pré fleuri*, de M. Alexandre Perrier; les crêtes du *Paysage d'hiver*, de M. Edouard Boos; le *Paysage à Oberœchiren*, de M. Edouard Kaiser; le *Val Bavona (Tessin)*, de M. Hans Sandreuter, témoignent d'une anxiété devant tant de magnifiques, formidables et gracieux spectacles. Mme Blanche Berthoud s'attaque vaillamment au Breithorn. M. David Estoppey, lumineux, fin, est allé vers les paysages de la Savoie et de l'Ain. La scène de M. Albert Welti, *Soir de noces*, avec ses personnages, ses maisonnettes, est animé du charme de la vérité. M. Cuno Amiet fait preuve d'une sensibilité particulière : ses *Paysages d'hiver*, sa *Richesse du soir* expriment le froid sec, la campagne dépouillée et morte, le silence des étendues de neige, la terre ensevelie, le ciel chargé de menace.

Les inquiets dont je parlais tout à l'heure sont surtout des inquiets d'art. Ils mêlent les formules au réel, ils font effort pour échapper à la vie présente, ils cherchent à

ressusciter l'archaïsme en bizarreries modernes. Il se trouve que le nouveau de leur art, c'est surtout ce qu'ils apportent de science et d'émotion à voir et à pénétrer la nature. Le grand talent de M. Ferdinand Hodler, par exemple, est certain, mais c'est à travers certaines contorsions de lignes, certaines taches systématiques que j'admire ces corps endormis, ces figurations de cauchemars, ces expressions du réveil, ces musculatures en marches. M. Bieler, moins âpre, plus élégant, plie également ses facultés de dessinateur et d'harmoniste à des exercices trop voulus. De même, M. Carlos Schwabe applique de manière un peu semblable à tous les êtres et à toutes les choses un système de déformation et d'ornementation, et c'est sous sa fine calligraphie de dessinateur que je cherche et découvre la subtilité et la poésie.

Je veux encore signaler les *Sirènes*, de M. Ernest Stückelberg; l'*Invitation au festin*, de M. Eugène Burnand; les *Portraits* de M. O. W. Rœderstein, — pour leur recherche d'art; puis le *Braconnier*, de

M. Edouard Vallet ; le *Portrait* de M. Giacometti, — pour leur observation attentive. Enfin, je vois en Mlle Louise Breslau les vives qualités d'une artiste qui discerne le caractère des physionomies, la grâce naturelle de l'enfant, les attitudes de douceur des femmes, les harmonies des visages, des mains et des costumes. Parmi ces portraits, il en est un qui restera parmi les effigies que les peintres ont exécutées d'après eux-mêmes, c'est une Mlle Louise Breslau véridique, un peu triste de toutes les luttes fatales de la femme et de l'artiste contre la vie et contre l'art, et superbe de passion calme, de courage qui ne se rend pas, — une œuvre de volonté et d'énergie. Mlle Breslau a trouvé celle-là en elle. Qu'elle en fasse d'autres, d'après les autres : elle a désormais prouvé, comme elle ne l'avait pas encore fait, sa pénétration et sa puissance de portraitiste.

§ X. — DANEMARK

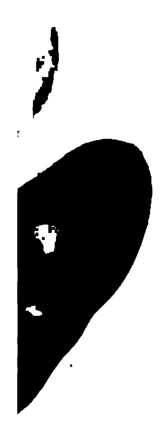
Les pays du Nord de l'Europe auront l'attention et la sympathie de ceux qui demandent à la peinture, non seulement d'être la peinture, un art de forme savante et d'harmonie colorée, mais aussi de traduire les aspects particuliers de la vie, des pensées profondément ressenties. En Danemark, en Suède, en Norvège, en Finlande, il y a vraiment une école danoise, une école suédoise, une école norvégienne, une école finlandaise. Prenez ce terme d'école comme significatif de cohésion, d'unité. Ici l'artiste ne se sépare pas des autres hommes, ne se livre pas à des travaux de pure virtuosité, ne s'en va pas dans tous les sens, par n'importe quelle route, se creusant l'esprit pour inventer des modes nouvelles. Aucune fatigue de décadence n'est visible, tout au contraire c'est une force libre et saine qui se manifeste, en accord avec l'existence de tous. L'artiste trouve les éléments de son art



chez ceux avec lesquels il vit. Il reçoit, et il donne. Il présente à ses compatriotes l'image réconfortante, encourageante, de leur vie intime. Il n'y a pas pour cela une admiration de soi-même, une complaisance à se regarder vivre, une suffisance béate. Nullement. Scrutez cette peinture, vous sentirez tressaillir en elle la douleur avec la joie. Chez certains de ces artistes, que l'on devine de francs hommes du peuple, tout près de la vie des simples, la traduction des choses sera naïve et franche. Chez certains autres, plus analystes, plus subtils, plus inquiets, la sentimentalité sera discrète, sans aucune manière de romance, l'amour et la douleur exprimés avec une sorte de pudeur, sous des aspects réservés, cachés, comme embrumés.

J'indique là, de façon un peu sommaire, une tonalité générale. Les nuances de personnalités diverses ne manquent pas, comme on peut penser. Voici, pour commencer par le Danemark, un artiste très représentatif, M. Viggo Johansen. C'est un poète intimiste et familial. Il se plaît

aux scènes enfantines : l'*Arbre de Noël*, *Maman raconte des histoires*, *Le soir*, *les enfants au travail*. Il a un respect très tendre de la vieillesse : l'*Anniversaire de Grand'mère*. Il est heureux des bonnes heures de thé, de musique, de conversation avec de sûrs amis : *Une soirée chez moi*. J'insiste pour que l'on ne croie nullement, sur ces titres, à de fades anecdotes sucrées d'intentions. L'art de M. Johansen est au contraire d'expression très retenue, rien n'est souligné mal à propos. Il montre ce qui l'a charmé ou ému, à vous de découvrir à votre tour les raisons du charme et de l'émotion. Ajoutez que la traduction des sensations de l'artiste est d'une charmante et fine peinture. Il y a dans ses toiles une atmosphère cendreuse tout à fait jolie, où des étincelles de vie scintillent, des sourires, des regards, où les points lumineux de cuivres, de verres ont un éclat très vif et pourtant très doux. La toile *Une soirée chez moi*, où la conversation est d'une grâce si paisible, où deux hommes un peu séparés du groupe



principal témoignent, par je ne sais quoi de leur visage, de leur attitude, d'une amitié si confiante, si pleine, cette toile est délicieuse d'harmonie grise, de couleurs atténuées, de trame lumineuse.

Chez M. Julius Paulsen, qui expose les solides portraits de M. et Mme C. Jacobsen, de Mlle Théodora Jacobsen, et aussi des Paysages, on retrouvera, avec la petite toile de la *Chambre à coucher*, le même sens juste de l'intimité qui vient d'être loué chez M. Johansen. Et encore, chez M. Ejnar Nielsen : *Une malade* ; chez M. Peter Ilsted : *Petite fille au piano*, *Intérieur* ; chez M. V. Irminger : *Passé minuit*, *Voyage de noce*, d'une si touchante candeur ; chez Mme Anna Ancher : *Deux vieux avec des lapins* ; chez M. Wilhem Hammershöj. Celui-ci est l'auteur d'une dizaine de toiles où s'aperçoit l'influence des excellents maîtres de la Hollande du dix-septième siècle : comme eux, M. Hammershöj a le goût des intérieurs ordonnés, des belles entrées de lumière blanche par une porte ouverte, par une embrasure de fenêtre ; comme eux, il

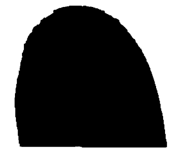
aime à voir, circulant autour des meubles luisants, quelque silhouette de ménagère exacte, attentive. Mais n'ayez crainte de pastiches : les intérieurs et les personnages sont d'aujourd'hui et non d'autrefois, vus et observés d'une vision directe et scrupuleuse, traduits avec une expression sérieuse, grave, un peu triste. Cherchez le beau groupe des *Trois jeunes femmes*, d'une poésie calme si nouvelle. Cherchez aussi : *Dans la vieille cour*, un singulier tableau, qui est le portrait d'une encoignure de muraille, de fenêtres, d'une entrée d'escalier : aucun être vivant, et c'est la vie, un décor imprégné de souvenir et d'attente. Le silence oppresseur pèse ici sur les choses, sur ces pierres, sur ces vitres, sur ce palier, sur cette maison qui a une apparence de pâleur dans l'atmosphère verdâtre.

La variété des talents ne manque pas en Danemark. Voici un franc comique, un caricaturiste, M. R. Christiansen, avec le *Banquet* et le *Comice agricole*. Voici un intentionniste aux constructions bizarres, M. J.-F. Willumsen, avec *Ultima*



Thule. Voici un très chaud, très coloré peintre d'histoire contemporaine, M. L. Tuxen, avec les esquisses du *Portrait de la reine Victoria* et du *Couronnement de l'Empereur Nicolas II.* Voici des interprètes émouvants de la vie du marin : M. Michaël Ancher, M. N.-P. Mols. Voici des paysagistes : M. Niels Skovgaard, M. Henrich Jespersen, M. August Jerndorff, M. Fritz Syberg, M. Thorvald Niss.

M. Kroyer a le métier assuré, hardi, un métier de peintre qui a pris ses lettres de naturalisation en France. Il n'a pas la délicatesse de coloris, le sens de l'atmosphère nuancée, mais son intelligence d'observateur est nette, rapide, et les personnages qu'il représente ont le don précieux de la vie. La diversité et la science de ce talent preste, animé, nerveux, éclatent dans *Une séance de l'Académie des sciences*, qui est un tableau d'apparat, et dans le *Déjeuner*, le *Soir d'été à Skagen*, qui sont des tableaux familiers, la poésie du Nord, cordiale et enjouée, bien marquée par la réunion autour de la table, — puis la





rêverie, le silence, le mystère, affirmant leur pouvoir par ce couple en promenade au bord de la mer.

§ XI. — SUÈDE

Très aisément, le visiteur notera les différences entre l'art du Danemark et l'art de la Suède. Il y a, en Suède, une verve, un goût des dehors, un amusement aux spectacles bariolés, et nombre de tableaux sont exécutés comme des airs de bravoure. L'originalité de la race se traduit en ces vives images, celles-ci, par exemple, de M. Zorn, ce *Portrait du roi Oscar II*, cette *Mère*, ce bal de la *Nuit du 24 juin*, peint une heure après le coucher du soleil, toiles primesautières, largement balafrées de couleur, haut montées de ton, avec des modelés délicats. Et cette œuvre de M. Carl Larsson, *Fête de famille*, si fraîche, avec ses bois peints, ses fleurs épanouies, ses visages d'enfants blonds, me paraît aussi significative des mœurs et de l'esprit du pays. De même, le savant *Portrait*, de



M. Richard Bergh, et d'autres portraits encore bien affirmés de M. G. Pauli, de Mme Hanna Pauli, de M. Bjorck.

Des paysagistes ont envoyé des œuvres remarquables. Voyez de M. Fjaestad : *La hauteur de Raksta*, *Forêt mouillée*, *Le printemps ne vient donc jamais*, de grandes étendues, des sapins, des restes de neige. De M. Nordstrom : *Pierres tumulaires de Saint-Olaf*, *Motif de nuit*, *Lever de Lune*, un beau ciel bleu et vert, des pierres profilées au sommet d'une côte, une maison où brille la lumière du soir, une lune rousse au-dessus d'une solide masse d'arbres verts. Il y a encore : le *Crépuscule*, de M. Thegerstrom ; l'*Effet de nuage*, de M. Norrman ; des bateaux, une rue, de M. Jansson ; *Au bord de la Baltique*, de M. Wahlberg ; une *Marée*, de M. Hagborg, la *Nuit d'été*, le *Nuage*, le *Vieux Château*, du prince Eugène ; le *Cheval*, le *Bœuf*, de M. Kreuger ; un cheval blanc de M. Arsénius. Enfin, je ne veux pas oublier cette scène de mœurs, les *Femmes de pêcheurs au retour de l'église*, de M. Carl Wilhemson.



§ XII. — NORVÈGE

En Norvège, il y a trois portraits d'Ibsen, de MM. Erik Werenskiold, Hans Heyerdahl, Nils Gude. Ce sont trois œuvres dignes du modèle : l'Ibsen clair, vêtu de gris, qui apparaît comme dans une atmosphère de neige, de M. Werenskiold, est le plus saisissant. Mais l'Ibsen de M. Heyerdahl est bien caractérisé et bien profond, et l'Ibsen de M. Nils Gude est bien familier et bien bonhomme. Je ne sais si c'est ce triple hommage rendu au grand poète dramatique de Christiania qui est la cause d'une obsession toute naturelle, mais il m'a semblé ensuite que l'art pictural norvégien était tout entier ibsénien, que les paysages étaient identiques aux décors des pièces, que les personnages des tableaux avaient des traits communs avec les personnages des drames. Pourquoi non ? Ibsen porte en lui des pensées personnelles, et son art est aussi à lui, mais il a puisé sa substance dans le monde qui



l'entoure. La peinture ne viendrait-elle point ici pour nous faire mieux apercevoir la réalité de ces conceptions auxquelles beaucoup voulaient attacher exclusivement une valeur spéculative, et ces aspects de nature et ces êtres vivants ne s'accordent-ils pas avec tous les mystères du cœur et toutes les tragédies de l'esprit?

Je trouve une pensée méditative et des yeux bien ouverts chez des artistes comme M. Hans Heyerdahl : *Vieux pêcheur*, *la Barque de la mort;* comme M. Erik Werenskiold : *Enfant pauvre;* comme M. Gudmund Stenersen : *Nuit de la Saint-Jean en Norvège.* Des paysagistes ont la vision réfléchie de leur pays, des verdures noires sous la neige, des entrées de mer dans les fjords, des pentes de glaciers, des ciels purs, du crépuscule, de l'hiver, de l'éblouissement de la belle saison, de la vie enfouie dans le silence, de la vie qui renaît dans la lumière : MM. Borgen, Collett, Hansteen, Diriks, Nielsen, Kielland, Gloërsen, Péterssen, Strom, Thaulow, ce dernier qui se partage comme on sait, entre son

pays et la France, et qui expose ici une *Nuit d'hiver en Norvège.*

D'autres sont des peintres de mœurs : Mlle Harriett Backer, *Joueurs de cartes;* MM. Wentzel, *Enterrement d'un marin à la campagne*; Jacobsen, *Soir de samedi;* Soot, *La Bienvenue.*

M, Munthe est un décorateur pittoresque, épris de combinaisons géométriques qui font ressembler à des marquetteries les pages où il représente : *Sigurd Jorsalfar, dit de Jérusalem, roi de Norvège*; *Sigurd et Baudoin de Flandre; Entrée de Sigurd à Byzance; Le Roi et la Paysanne; La Porte de la Princesse; Les enfants dans l'angoisse; Les Filles de l'Aurore boréale et leurs galants.*



§ XIII. — FINLANDE

Nous gagnerons la Russie par la Finlande, qui a son art bien à elle, et qui a ses salles d'exposition particulière. Le public parisien connaît M. Albert Edelfelt. Il a une belle réunion d'œuvres : des por-

traits, parmi lesquels celui de Mme Pasteur, celui de M. Julien Leclercq, des *Pêcheurs*, une légende finnoise : *Le Christ et la Madeleine*. Il est d'autres peintres de légendes : M. Axel Gallen, qui représente d'un art singulier, naïf et fort, *Les Défenseurs de Joukahainen*, *La Mère de Lemminkainen*, le symbole du jour et de la nuit, l'archer qui veut tuer le dieu de la lumière ; M. Pekka Halonen, avec *Les Jeunes filles au guet* (mythologie finnoise), et des scènes de mœurs, un dîner de paysans, des faucheurs, des paysages.

De M. Magnus Enckell, un *Pilote*, attentif à sa barque, bien seul entre le ciel et l'eau, est d'expression saisissante. Je veux nommer encore des artistes que l'on devine épris des spectacles qui les entourent, anxieux de les traduire : M. Westerholm, *Le Rapide de Woikka ;* Mlle Maria de Wuk, *En quittant le foyer ;* M. Jaernefelt, *Portraits* et *Paysages ;* Mlle Ellen Thesleff, *Joueuse de violon ;* Mme Soldan-Brofeldt, *Repas de paysan ;* M. de Becker, *Intérieur villageois*.



De M. Juho Rissanen, il y a deux grandes aquarelles : *L'Aveugle* et *La Diseuse de bonne aventure*. On trouvera difficilement un art plus local, d'une observation plus directe. M. Rissanen, qui est un paysan vivant parmi les paysans, a exprimé d'un art dur, opiniâtre, qui veut fixer la vie, des physionomies très étonnantes de pensée naïve, de malice enfantine, de bonté simple. Quels désirs, quelles méfiances, sur tous ces visages des êtres rassemblés autour de la diseuse de bonne aventure! Et l'aveugle? M. Edelfelt, que je rencontre devant ces œuvres de son compatriote, me donne ce détail que la femme aveugle ici représentée a répondu au peintre par une pièce de vers pour le remercier d'un portrait qu'elle ne peut voir, qu'elle ne verra jamais, mais qu'elle sait existant, et qu'elle imagine la plus douce merveille ! — Monsieur Juho Rissanen, paysan, peintre des paysans, restez à Kuopio, parmi ce monde que vous représentez avec tant de gravité et de sensibilité, ne venez jamais ici apprendre l'art parisien !

§ XIV. — RUSSIE

Ce n'est pas faire une remarque nouvelle, ni particulière, que d'observer en Russie le goût de l'anecdote, la tendance toute naturelle à remplacer la forme, la couleur, les valeurs, l'harmonie, par la mise en scène d'une historiette. Cela n'est pas plus russe que français ou anglais. L'art de la Grande-Bretagne abonde en toiles de genre historique et en intentions sentimentales, et l'on sait que nos Salons annuels présentent, eux aussi, un grand nombre de drames et de vaudevilles, tant bien que mal agencés sous prétexte de peinture. Dans la section russe, comme ailleurs, force est donc de laisser de côté nombre de tableaux qui n'ont qu'une valeur de renseignements sur la vie russe : les promeneurs sauront bien les trouver et s'en distraire. L'utile est de découvrir parmi les exposants ceux qui parlent ou s'essayent à parler l'universel langage du modelé et de la coloration.

M. Elie Repine est apprécié comme il le

mérite. C'est un portraitiste très savant, très sérieux, très équilibré, apte à deviner avec sympathie et à fixer avec esprit le caractère de physionomie de ses modèles. Les portraits de César Cui, de Pavlow, du comte J. Tolstoï sont plaisants par leur expression de bonhomie, ou de finesse, ou de malice. Un autre portrait qui a cette qualité de vie, et qui est peint de façon légère et vive, est celui du général baron Freederichsz : il a pour auteur la princesse Mary Eristov Kazak.

Parmi les paysages, il en est peu d'intéressants, je veux dire révélant une vive sensibilité d'artiste aux prises avec les spectacles changeants que déploie la nature, On aurait voulu faire un voyage plus complet en Russie, à travers des esprits impressionnables. J'ai déjà fait cette observation à propos de la Suisse : c'est par l'étude du paysage, étude attentive, ardente, anxieuse, sans souci de sujet et d'effet théâtral, avec la seule préoccupation de transposer sur la toile les phénomènes naturels, c'est par cette étude qu'une forte école de peinture russe pourra se créer. L'étude des êtres,

l'étude sociale viendront après. Je tiens donc à nommer les quelques paysages qui apportent ici un charme d'art indispensable : de M. Isaac Levitan, qui très délicatement nous montre le *Commencement du printemps*, la *Nuit*, l'*Automne* ; de M. Basile Pourvite, une toile de coloration veloutée, *Derniers rayons du soleil*; de fines aquarelles lavées à Sébastopol, de M. Nicolas Gritsenko ; et surtout, la *Sibérie* et le *Kremlin*, de M. Apollinaire Wasnezov.

Certains tableaux de genre sont sans fadeur ni lourdeur, reproduisent avec simplicité des scènes de l'existence. Ainsi, M. Constantin Korovine représente, d'une grâce très discrète, des *Espagnoles* ; M. Vasili Sourikov, d'une belle touche grasse, vigoureuse, nous donne un ancien jeu de Sibérie, l'*Assaut d'une ville de neige;* M. Leoni Paternac, d'une jolie manière preste et souple, groupe les personnages d'*A la veille de l'examen*, et le même artiste expose la série de dessins très intelligemment conçus, sobrement exécutés, qui composent l'illustration de l'admirable *Résurrection* de Léon Tolstoï. Un petit



tableau de M. Rasmaritzine, la *Dernière retouche*, révèle aussi le don de peindre.

Dirai-je ensuite que je trouve l'incertitude visible parmi les envois nombreux de M. Vladimir Makovsky, de M. Alexis Harlamov, de M. Victor Wasnezov, qui ont tous trois un nom en Russie, et qui ne sont pas des inconnus ici ? Dirai-je que les représentations de la vie du XVIIe siècle, de M. André Riabouchkine, *Femmes et filles à la messe de fête à Moscou*, *Une famille de marchands*, me paraissent, à la distance où l'on peut les voir, un peu lourdement traitées, et chercherai-je noise à M. Ivan Pokitonov pour la minutie de ses paysages, qu'il faudrait déchiffrer à la loupe ?

Je préfère terminer en signalant deux artistes qui font grand honneur à la section russe : M. Valentin Serov et M. Philippe Maliavine.

M. Valentin Serov, avec l'*Automne*, le *Crépuscule*, les portraits de M. S. M. Bokine, de Mlle W. S. Mamontov, du grand-duc Paul Alexandrovitch, se révèle artiste

brillant, nerveux, exécutant une toile un peu avec le brio saccadé, l'agitation mélancolique que les tziganes apportent à la musique. Le portrait de la femme assise, la chair blanche, le regard noir, est une peinture qui semble fiévreuse et scintillante parmi nombre de toiles d'aspect un peu lourd, un peu sommeillant.

M. Philippe Maliavine a, lui aussi, de la nervosité, mais avec une affirmation plus robuste. Il est moins aiguisé, moins habile que M. Serov, peut-être est-il moins savant et plus gauche, mais il a une force native de tempérament, et l'on peut espérer de lui des œuvres émouvantes. La grande toile qu'il intitule le *Rire*, des paysannes vêtues de rouge, qui déambulent par un paysage aride, fougueusement brossé, ont vraiment une grâce rude, sauvage, qui nous change des sucreries villageoises habituelles. Regardez maintenant la *Jeune paysanne russe*, le *Paysan*, et surtout la *Paysanne russe*. Celle-ci est tout un récit d'existence. Le peintre qui a dressé cette figure grave, toute naturelle et pour-

tant solennelle, où il y a une songerie, qu'elle vienne de l'artiste ou de son modèle, peut être des deux, ce peintre voit et sait la vie. Il me semble qu'il y a chez lui le même désir de nature, la même vision directe que chez l'Italien Giovanni Segantini.

§ XV. — BELGIQUE

Parmi les artistes disparus dont les œuvres ont été recueillies par la section de Belgique, il en est un, mort il y a quelques mois, en pleine jeunesse, qui avait donné plus que des promesses de talent, et qui s'affirme ici avec une force admirable. C'est Edouard Evenepoel. On lui a fait fête de son vivant, et voici que le tableau ici exposé le grandit encore. *L'Espagnol à Paris* (portrait de M. Francisco Iturrino) va augmenter les regrets et faire maudire encore l'injustice du destin. Ce portrait d'Espagnol prend une rare valeur d'œuvre moderne par la manière simple et originale dont le modèle a été vu : grand,

sec, des yeux ardents qui éclairent un visage osseux et barbu, coiffé d'un chapeau mou et couvert d'une cape à collet doublée de bleu, les pieds chaussés de cuir jaune bien d'aplomb sur le pavé, l'image de M. Francisco Iturrino surprend par la vie singulière qui l'anime, par une manière précise de se silhouetter sans aucune dureté de contours : bien au contraire, la silhouette est dense, d'une peinture grasse et veloutée, très enveloppée d'atmosphère. En même temps qu'un portrait d'homme, c'est un portrait de ville, par le fond du tableau, reculé, haussé, qui laisse toute sa valeur à la figure, sur un grand plan de sol, et ce fond de tableau, le Moulin-Rouge, le boulevard extérieur, le tournant de la rue Lepic, les maisons, les passants, est en accord extraordinaire avec le personnage, et le tout reste dans la mémoire de façon inoubliable. Cette œuvre d'Evenepoel est un tableau de musée, et l'auteur, au début de la vie, et si vite disparu, se classe comme un maître.

Il est d'autres artistes belges disparus,

qui sont représentés ici. De Félicien Rops, l'*Attrapade*, aquarelle, est blafarde, sèche, avec une gêne académique d'attitudes, mais le petit tableautin, *Juif et chrétien*, est de la jolie pâte grasse que l'on trouve chez Daumier et Tassaërt. De Henry de Braeckeler, l'*Atelier* continue, à la manière d'Alfred Stevens, l'arrangement et la lumière des petits maîtres d'autrefois. De Joseph Stevens, le *Chien à la mouche* est lourd, mais le *Marchand de sable*, avec ses trois chiens, est d'une savante rudesse et d'un beau sentiment triste. De Théodore Baron, il y a un passage de rivière, la *Meuse à Profondeville*, et de P.-J. Clays, une marine : *Navires dans l'Escaut par un temps calme*.

La Belgique garde d'excellents artistes vivants, et l'on a plaisir à saluer une renaissance de la peinture au pays des Van Eyck et de Memling, de Rubens et de Van Dyck, de Teniers et de Van Ostade. Les ancêtres sont hauts, mais il y a effort et vaillance chez les descendants.

M. Léon Frédéric, encore qu'il compli-

que souvent de trop d'intentions le s:
de nature qui est en lui, et qu'il ait donn
trois aspects de paysages médiocres à son triptyque du *Ruisseau*, nous intéresse toujours par sa forte volonté, nous émeut souvent par son amour de la vie. Les enfants du *Ruisseau*, nus, rieurs, joueurs, puis endormis, et les trois petites *Peleuses de pommes de terre*, vêtues de rouge, les joues rouges, les cheveux blonds, les petites mains attentives, charment par leur grâce puérile, par le mystère d'existence qu'elles apportent dans la vive clarté. Il y a chez M. Léon Frédéric, en même temps qu'une réalité très appuyée, un peu de l'imprécision des contes de fées.

M. Alexandre Struys expose trois toiles, des scènes de la vie des pauvres gens interprétées par une peinture savante, forte, attendrie. La première, c'est le viatique qui passe, devant la famille éplorée. La seconde, c'est une femme assise, auprès du lit d'un malade. La troisième, c'est une vieille femme seule, dans sa chambre. La première, sans que cela ait sans doute

été cherché par le peintre, est un brin mélodramatique. Il est très difficile à l'art de toucher à la misère, il faut à l'artiste une grande horreur de la mise en scène appliquée à de tels sujets, il lui faut aussi une intelligente douceur et la faculté de donner leur juste expression aux êtres et aux choses. Malgré tant de difficultés, M. Alexandre Struys a fait de ses autres toiles deux belles œuvres d'une vie silencieuse où l'on sent un esprit d'artiste passionné. La femme qui veille le mourant, et celle-ci, toute vieille, toute seule, avec le chat gris qui dort sur une chaise, les pots de fleurs desséchés, les petits cadres qui racontent toute une vie, sont des représentations sobres, qui ne déclament pas, et dont la tristesse parle haut, œuvres d'un peintre, et œuvres d'un homme.



Il est d'autres peintures d'intérieurs où la vie flamande est racontée de façon intéressante : la *Femme à la baratte*, de M. Jacques Dierckx ; la *Femme aux animaux*, de M. J. Stobbaerts ; *Une coloriste*, de M. James Ensor. Il est un solide portrait bourgeois :

celui de M. Tesch, par M. de Lalaing. Il est des portraits qui donnent aux vivants d'aujourd'hui un aspect ancien; le *Philtre*, de M. Van Hove; la *Jeune fille*, de M. Emile Motte; l'*Amitié*, de M. Jef Leempœls. Il est des recherches pénibles, monotones, comme celles où M. Fernand Khnopff abîme les délicatesses grises de sa palette. La volonté d'archaïsme qui m'arrête le mieux est celle de M. Joseph Laermans. Son *Aveugle*, parent des aveugles de Breughel, et son *Ivrogne*, groupe effrayant d'un homme cassé en deux, d'une femme et de trois enfants lamentables, ont un caractère naïf et tragique. Il est des paysages où les béguinages, les places désertes, les eaux mortes ont trouvé des peintres attentifs : MM. F. Willaert, Albert Baertsoen. Il est de belles forêts, dorées et roussies par l'automne, de MM. Franz Courtens, Joseph Heymans. Il est un doux printemps de M. Th. Verstraete. Il est un mélancolique et beau crépuscule de M. Victor Gilsoul. Il est des marines de MM. Franz Hens, Adrien Mayeur, Alexandre Mar-

cette, où l'eau s'assombrit sous les nuages qui se délayent, clapote lourdement, se brise contre une estacade, s'éclaire d'un rayon réapparu. Il est, de M. Émile Claus, une toile, le *Passage de Vaches*, d'une vie puissante, d'une superbe poésie de campagne. L'eau est un peu lourde, la partie gauche du fond un peu opaque, mais les lourdes bêtes, blanches, noires, rouges, tachetées, passent à travers le ruisseau, sous la surveillance des enfants en barque, grimpent le talus, continuent leur route sur l'autre rive, d'un beau et lent mouvement : leur vie est passive, riche, étalée, et tout le paysage est verdoyant et doré, sous la lumière du soleil.

Enfin, M. Alfred Stevens, qui a eu, cette année même, en février, comme une apothéose de son œuvre par l'exposition qui fut faite à l'Ecole des Beaux-Arts, prend sa place naturelle parmi les artistes de la Belgique. C'est un artiste fin et souple, de la vraie lignée flamande, marqué aussi de la plus jolie nuance parisienne et du caractère ineffaçable de la vie pendant la



seconde moitié du xixᵉ siècle. S'il est impossible de ne pas constater une déperdition au cours des diverses périodes traversées par ce très grand et très séduisant talent, il est impossible aussi de ne pas croire inscrit pour toujours dans l'histoire de l'art le nom d'Alfred Stevens.

Stevens s'est laissé aller, cela est certain, à une manière brillante et superficielle, sèche et creuse. Il a parfois trop marqué la mode de l'instant, l'amusette passagère de la fanfreluche. Il lui est arrivé aussi d'exagérer mal à propos les intentions de ses sujets. Il a conçu, sauf de belles exceptions, ses paysages comme la soie et le satin des robes de ses modèles, avec des mollesses d'étoffes et des éclats durs de métal. Il a, çà et là, entassé autour d'une figure, une foule d'objets d'un rendu égal, soulignant tout et ne montrant rien.

J'énumère vite ces remarques, dont j'ajoute la sincérité à mon hommage, et vite aussi je passe. C'est ce qui compte qui doit être retenu. Or, dans l'œuvre de Stevens,




il y a un grand nombre de tableaux, nullement creux, nullement superficiels, tout au contraire d'une forme dense, d'une coloration harmonieuse, d'une vive expression intime. Ce sont toutes ces toiles désormais significatives où revivent non seulement les mœurs, les décors, les costumes d'un temps, mais les nuances infinies, délicates, tendres, mélancoliques, pures, sensuelles, mensongères, perverses, de l'instinct et de l'esprit de la femme. La femme est là, dans les atours d'un moment, avec son charme et sa bonté, et aussi avec son pouvoir charnel. Elle y est en combattante contre l'homme, avec ses victoires et avec ses défaites. Elle confesse le mystère de sa puissance, le donne à entrevoir dans l'eau trouble de ses yeux et aux sinuosités de ses sourires subtils. Elle confesse encore, aux heures d'automne, ses larmes intérieures, ses vaines poursuites, la fuite et la chute vertigineuse de la vie, l'effroi qui gagne, la nuit qui vient.

Alfred Stevens a dit tout cela avec éloquence et profondeur lorsqu'il n'a pas cher-

ché à le dire, lorsqu'il a été, fermement et délicieusement, *peintre*. Son talent attentif, son don de voir, son observation acérée, semblaient alors ne s'attacher qu'aux formes, aux silhouettes, aux tons, aux accords, il exprimait toutes ces choses visibles avec une joie évidente, et il se trouve maintenant qu'il voyait à travers le visible, et qu'en reproduisant le dehors il faisait apparaître le dedans. Regardez ces toiles aux détails savamment disposés gardant juste leur importance, admirez cet art de constructions larges aux nuances si doucement et si sûrement distribuées, goûtez la finesse de ces valeurs qui donnent la vie particulière aux chairs, aux étoffes, aux objets, et qui produisent la vie générale de l'ensemble. Admirez la forme, le volume de ces femmes qui se meuvent, respirent dans les petits cadres comme des statuettes vivantes, ces jambes dont le mouvement et l'attitude se révèlent parmi les plis des jupes, ces bras souples comme des lianes, ces mains molles, nerveuses, pâles, tièdes, les unes passives d'attente et de rési-

gnation, les autres frémissantes de volonté.

C'est la dame rose, si solide sous ses dentelles légères; c'est la femme effondrée au retour du bal; c'est la lecture au coin du feu; c'est cette femme en blanc, d'une démarche si rythmée, qui respire un bouquet; c'est la femme à la harpe, en robe de soie verte; c'est ce chef-d'œuvre de la jeune mère qui donne le sein à l'enfant goulu, scène extraordinaire de belle et saine animalité et de rare élégance; c'est la dame aux cerises; c'est cette merveille des derniers jours de veuvage, malheureusement déparée par le petit amour qui rit sous la table; c'est cette autre merveille, complète, de la lettre de faire-part, où Stevens voisine avec Ingres et atteint au style de l'appartement moderne, du châle de l'Inde, de la femme parée en conquérante et en victime. C'est cette femme, datée du second Empire par sa robe, et datée de tous les temps de la civilisation par sa vie exaltée et secrète, c'est cette femme, en blanc, en noir, en bleu, en jaune, avec ses fleurs, ses bijoux, ses billets, ses amours, ses tristes-

ses, qui donnera, en touchant échange, à Alfred Stevens, la vie immortelle qu'elle a reçue de lui. Par cette création, le peintre de vision directe, d'art raffiné, se réclame psychologiquement du glorieux roman de notre siècle, inauguré par Balzac et Stendhal, représenté hier encore par Flaubert, les Goncourt, Alphonse Daudet.

Picturalement, il se rattache, comme M. Robert de Montesquiou l'a dit avec raison, aux petits maîtres de Flandre et de Hollande. Ajoutons qu'il connaît la force d'Ingres, que ses premières scènes suscitent un ressouvenir de Courbet, et qu'il annonce, à son tour, le modernisme de Manet. Il se réclame donc d'une tradition, et il prend sa place pour représenter, en même temps que sa personnalité propre, un état et une date de la peinture. Il lui restera une consécration de l'exposition de l'Ecole des Beaux-Arts et de l'Exposition universelle. Et pour les peintres actuels, il faut souhaiter qu'ils trouvent chez lui une leçon, celle du tableau pris sur le vif de la vie et qui apparaît comme une belle chose

si complète, si harmonieusement vraie et si durable, parmi tant de croquis et d'ébauches où se complaisent tant de nos beaux génies qui oublient d'avoir du talent.

§ XVI. — PAYS-BAS

La Hollande est riche en paysagistes. Comme la Belgique, elle affirme sa tradition, se rattache à ses peintres qui ont exprimé d'une douceur si savante ses rives noyées, ses nuages en fuite, ses plaines humides et colorées, ses moulins dressés dans le ciel, ses lourdes barques, l'eau glauque et les vagues pressées de sa mer dramatique. La mer, on la trouvera dans les toiles de M. H. W. Mesdag : la calme *Matinée d'été à Scheveningue*, la *Rentrée des bateaux de pêche* par un jour trouble, une eau agitée. La vie de la plage est présente dans l'*Été* lumineux de M. Blommers, dans la toile un peu molle de M. J.-H. Weissenbruch, et surtout dans une œuvre, très affirmée, de M. J. Toorop. La prairie, verte, mouillée, a pour interprètes MM. W.



Maris, J. C. Gabriel, Th. de Bock. L'hiver a sa rudesse chez M. A. Le Conte : *Vue sur Wondrichen;* chez MM. A. van Oosterzee, L. van Soest.

Il y a, comme autrefois, des portraits de villes remarquables : ceux de M. J. Israëls, *Jour d'hiver à Amsterdam;* de M. K. Klinkenberg, *Canal à Rotterdam* et *Canal à Leyde;* et cette toile, tout à fait belle, d'un effet saisissant par son harmonie sombre : *L'Hiver à Amsterdam*, de M. H. Breitner, une voiture attelée de quatre chevaux par la rue noire et neigeuse, où de rares passants ont des physionomies de somnambules, au long des maisons grises qui semblent, elles aussi, dormir.

Je cite à part deux fins coloristes gris : M. Ph. Zilcken et M. Ten Cate, qui ont envoyé, le premier un *Pont Saint-Michel*, le second des pastels de Londres et de Paris.

La vie des intérieurs a ses bons artistes : M. C. Briët et sa *Jeune Ménagère* (*intérieur en Gueldre*); M. Kever et son *Matin;* M. Neuhuijs et son *Éplucheuse*, sa *Baratteuse;*

M. J. Boosboom et sa *Synagogue*, son *Temple protestant à Harlem*. La vie des champs a sa liberté, sa poésie, par un beau tableau doré de lumière : *En mai*, de M. E. Pieters, des enfants au milieu d'un champ. Et encore, la *Réparation des filets*, de M. J. Akkeringa ; le *Retour du pêcheur*, de M. P. Rink; le *Puits*, de M. W. Martens. — Le portrait est représenté, à la manière franche des élèves de Rembrandt, par Mlle Schwartze : portrait du général Joubert et *Orphelines d'Amsterdam*.

Enfin, deux grands artistes hollandais sont présents, l'un mort, l'autre vivant. Du regretté J. Maris, le *Moulin sur les remparts*, peinture fine et fraîche, de colorations riches et nuancées; de M. Joseph Israëls, le *Marchand de bric-à-brac*, un triste marchand israëlite assis au seuil de sa noire boutique, parmi l'amas des objets de cuivre et de faïence, — ces deux œuvres affirment magnifiquement que le grand art du xviie siècle a trouvé de respectueux continuateurs en ces peintres d'aujourd'hui, annonciateurs de demain.

§ XVII. — GRANDE-BRETAGNE

On ne saurait contester à l'art de la Grande-Bretagne l'originalité, ou tout au moins la particularité. Depuis deux siècles, après le mouvement déterminé par les influences flamande et italienne, la peinture anglaise s'est fixée en une manière reconnaissable entre toutes, malgré les subdivisions des genres, les différences de personnalités, les nuances d'exécution. Les causes de cette autonomie ont été dites cent fois : isolement, sentiment de la race, physionomie très spéciale des villes, des champs, des habitants, puis cuisine de peinture dont les recettes se sont transmises, etc. Mais j'ai surtout à dire ici quelles œuvres contient la section anglaise à l'Exposition de 1900.

D'ailleurs, voici l'une de ces œuvres, de feu sir John Millais, qui renseigne à souhait sur la tournure d'esprit et sur la formule d'art qui triomphent de l'autre côté de la Manche. C'est un tableau qui a ce

titre significatif : le *Bleu charmant de la petite Véronique*, et c'est une petite fille qui tient à la main des fleurettes bleues. Il est impossible de mettre l'enseigne sentimentale mieux en évidence, et il est impossible aussi de peindre de façon plus maniérée et plus sèche. On trouvera beaucoup de toiles de ce genre dans la section anglaise, et je ne puis résister à mettre celle-ci, par exemple, auprès de celle de Millais : la *Bonne amie du marin*, de M. Marcus Stone, une jeune fille accoudée à un balcon, regardant devant elle, vaguement et douloureusement, pendant que ses parents l'observent : elle tient aussi à la main, naturellement, des petites fleurs bleues. Il est de sir John Millais un portrait d'homme : *Mr John Hare*, et un paysage : le *Vieux jardin*, qui n'affichent pas d'intentions comme les œuvres qui viennent d'être dites, mais qui sont, le paysage surtout, d'une peinture prudente et appauvrie. Après cela, peut-être sommes-nous en présence d'œuvres de déclin, sur lesquelles il ne faut pas bâtir un jugement définitif. De même



pour lord Leighton, dont nous voyons des œuvres fort inégales. De même pour M. Watts, peu visible dans ses portraits singulièrement hésitants, aux mélanges de couleurs aigres et fades. Sir Edward Burne Jones, décédé comme lord Leighton, comme sir John Millais, est représenté plus exactement par deux toiles : le *Rêve de Lancelot* et les *Chasses de Cupidon*, et par une série de dessins, toutes œuvres devant lesquelles je garde l'opinion faite l'an dernier à Londres, lors de l'exposition d'ensemble de Regent street : un tel art a pu exciter aux développements littéraires, il n'en est pas moins de science menue et froide, de formes apprises, d'agencements pénibles, c'est un art d'après l'art et non d'après la vie.

Nous tombons néanmoins dans des pratiques plus appliquées encore, tout à fait minutieuses, et pour quels objets indifférents ! avec les toiles célèbres de M. Alma-Tadema, qui m'avait semblé autrefois plus fin harmoniste. Son *Printemps*, son *Baiser* sont de pures mosaïques de tons. M. E. J.

Poynter l'égale en durcissement et en monotonie avec la *Danseuse* et *Sur le seuil du temple.*

Ces remarques indispensables ne préjugent pas la valeur des artistes de la Grande-Bretagne, et j'ai hâte, même dans le genre où l'on voit apparaître les intentions sentimentales et dramatiques, de citer des peintres qui montrent, par des œuvres charmantes, leur délicate compréhension des formes équilibrées et des valeurs colorées : ainsi, M. Frank Brangwyn, avec le *Marché de Bushire;* ainsi, M. J. H. Lorimer, avec *Au dernier moment*, une mariée hésitante que deux fillettes regardent curieusement, mais il y a ici plus qu'une anecdote, il y a une expression douloureuse; ainsi, M. William Rothenstein, avec la *Maison de poupées;* ainsi, M. Mortimer Mempes, le *Dix-huitième Siècle*, et M. Byam Shaw, *Où?* Et M. J. M. Swan est encore un peintre tout à fait délicieux. cherchez ses *Ours blancs à la nage*, admirez le paysage de glace, et comment les lourdes bêtes filent légèrement, d'une allure

immobile de poissons, au fil de l'eau, si pure, si froide.

Il est un très beau portrait de M. Orchardson, c'est celui de sir Walter Gilbey, baronet, une physionomie expressive, une irrégularité spirituelle qu'il est impossible d'appeler de la laideur, un regard d'une acuité étonnante, un monocle, un soupçon de moustache. De M. John Lavery, j'aime la *Dame en noir*, et de M. Charles Shannon, l'*Homme à la chemise noire*. De bons portraits aussi sont ceux de MM. Herkomer, W. E. Lockart, W. Onless, Hugh Glazebrook. Celui qui a été peint par M. George Reid arrête au passage : c'est un homme coiffé d'une calotte noire, l'air inquiet, — feu M. Mitchell, professeur en divinité !

Parmi les paysages, il en est de très détaillés, presque puérils, comme ceux de M. G. D. Leslie : *Un Village dans les Cotswolds*; de M. B. W. Leader : *Une Route inondée*. Pour tout dire, il y a déperdition dans le genre, si l'on songe aux beaux jours de Constable, de Gainsborough, de Turner. Toutefois, voici des pages qui té-

moignent de vision juste, qui donnent à contempler de beaux espaces, des drames de fumées, des féeries de lumière : *Espoir de mai*, de M. J. W. North; l'*Avenue*, de M. D. J. Cameron; l'*Avenue dans les marais*, de M. Adrien Stokes; *Éclat du soir (Dordrecht)*, de M. Moffat Lindner; le *Retour des bateaux pêcheurs*, de M. Henry Moore; le *Travail de la journée*, de M. W. L. Wylie; la *Côte d'Azur*, de M. E. A. Waterlow.

§ XVIII. — ÉTATS-UNIS

Les paysages, les scènes d'intérieur, les portraits peuvent nous donner, à chaque nouvelle section que nous parcourons, la sensation d'un art différent du nôtre, et vraiment nous n'avons pas à demander davantage. Les pratiques de la peinture sont maintenant partout les mêmes, et nous allons voir tout à l'heure que nombre d'artistes japonais quittent leurs pinceaux pour nos brosses et préfèrent aux délicats lavis d'autrefois les empâtements des couleurs à l'huile. Comment les Américains,

sans passé historique, sans traditions d'art, nés de l'agglomération de tant de forces éparses, très enclins au voyage et à la vie cosmopolite, comment les Américains se présenteraient-ils avec un art complet et homogène, formé par des mœurs d'habitude, par une longue existence tour à tour active et réfléchie? Cela est bien impossible.

Leur art, pourtant, est bien américain, puisqu'il reflète leur caractère, leurs allures, leur manière d'être vis-à-vis des traditions acquises de notre côté de l'Atlantique. On trouvera chez eux une prompte assimilation. Tous sont élèves de nos peintres en renom, de ceux qui occupent des situations officielles, qui inspectent les travaux d'un atelier. Mais ils ne s'en tiennent pas là, ils connaissent très bien les forces libres qui existent en dehors de l'Institut, et ils font de toutes ces influences subies un mélange où se reconnaissent au passage les poncifs d'école, les modes d'un jour, les affirmations valables de puissantes personnalités. Cela donne

aux peintres américains, lorsqu'ils exposent, par exemple, parmi nos peintres de la Société des Artistes français, un air très décidé, très crâne, sous lequel il y a souvent une virtuosité rapidement apprise. On les préférerait plus enfermés chez eux, plus studieux sur place. Tout de même, il est bien difficile de les empêcher de voyager, et il semble, à la conclusion, qu'ils aient assez hâte de retourner chez eux avec leur science acquise et de reproduire les aspects caractéristiques de l'immense et vivant pays créé d'hier et qui tient déjà une si grande place dans le monde.

Il est bien possible, d'ailleurs, — que dis-je ? — il est infiniment probable qu'il se fera en Amérique un art imprévu, curieux, peut-être émouvant, quoi qu'on en dise, à l'image de cette civilisation particulière. Si nous en croyons les récits des voyageurs, une architecture n'est-elle pas en train de s'affirmer là-bas ? et n'en découlera-t-il pas, tout naturellement, une sculpture et une peinture ? Qui vivra verra.

Pour le moment, vous trouverez un di-

lettantisme précis, une adresse excessive, un certain goût raffiné où il y a de notre vieillesse fatiguée d'Europe. Vous trouverez des paysagistes experts en une cuisine picturale où les roux sont gratinés avec les jaunes. Tel M. George Inness, qui représente *Un jour ensoleillé d'automne*, le *Marais du moulin*, le *Soleil couvert de nuages*, savants amalgames des verdures et de l'atmosphère brouillée de l'automne. Tel M. Homer Martin, qui embrume, rissole et cuit, lui aussi, les ciels bleus, les verdures rouges et dorées de *Newport Neck*, de *Westchester Hills*, des *Adirondacks*. Tels encore M. Henry W. Ranger, avec son paysage de *Becky Coles Hills;* M. Henry G. Dearth, avec l'*Automne*. Il y a toute une série de ces jeux atmosphériques, exprimés avec des nuances différentes, mais avec une même habileté de main, dans la *Vallée ensoleillée*, de M. A. H. Wyant; *Clair de lune*, de M. Robert C. Minor; *Mer et pluie*, de M. George H. Bogert; *Nuages au-dessus de l'eau*, de M. Charles H. Davis; *Nuit d'été*, de M. Winslow Homer;

Feux au soleil, de M. Alexandre Harrison.

Quelques-uns seulement des artistes exposants s'attachent à reproduire des paysages de villes, les spectacles si étonnants de décors, si beaux de mouvement que l'on devine à travers les études du *Pont de Brooklyn*, de M. Henry W. Ranger; des *Grands escaliers*, de M. Henry H. Muhrman; du *Jour de neige dans Fifth avenue*, de M. Childe Hassam; de la *Construction d'une maison de vingt étages*, de M. Homer Lee.

S'il y a peu de ces études, il y a, en revanche, beaucoup de notes de voyages et de séjours. La Bretagne est surtout très visitée, par M. Sergeant Kendall, M. Johnston Humphreys, M. Eugène Vail, lequel, je crois, est né en Bretagne, et dont j'ai déjà loué les figures robustes, de juste sentiment. Après la Bretagne, la Hollande de M. Walter Mac Ewen, la Chine de M. Robert Blum. Puis, une *Maternité*, des *Tisserands*, de M. Walter Gay, d'un talent souple et preste.

Ceci nous mène au Portrait, où nous

trouvons d'excellentes toiles, sobres, fines, de MM. William M. Chase, Francis Lathrop, Charles Sprague Pearce, Alfred H. Maurer, où nous retrouvons MM. Walter Mac-Ewen, J. Johnston Humphreys. Un portrait de la grande-duchesse de Mecklembourg est exécuté d'une manière nette, décidée, par M. W. Dannat. Un *Professeur d'escrime*, et le portrait d'une sorte de « gentleman farmer » vu à l'un de nos derniers Salons, représentent l'énergique talent de M. Gari Melchers. D'une manière souple, soucieuse du rendu, de l'éclat des étoffes, il y a des portraits de femmes, de fillettes, de Mme Cecilia Beaux, de M. John Sargent, et celui-ci expose aussi un portrait d'homme intéressant par l'expression fine, légèrement gouailleuse. De M. John W. Alexander, qui expose trois toiles, il faut louer l'effort différent qui lui fait grouper les figures de l'*Automne* en une sorte de composition pour une tapisserie, qui lui fait représenter Rodin tenant une statuette à la main, en une attitude très véridique, qui lui fait concevoir ce beau




tableau de la *Mère*, d'une si grande douceur de forme, d'une si délicate harmonie, d'une si vive tendresse.

Il est enfin, dans la section américaine, un grand artiste qui a eu l'influence la plus étendue et la plus profonde non seulement sur le nouveau monde, mais aussi sur l'ancien, James Mac Neil Whistler, peintre égal aux plus savants, poète admirable de la vie spirituelle, étrange, mystérieux, distingué, à la façon de Velasquez et d'Edgar Poë. Je choisis exprès ces deux noms pour essayer de définir la personnalité raffinée et unique de l'auteur de cette œuvre délicieuse, la jeune femme à l'éventail japonais — de ce portrait de lui-même, vague tout d'abord comme une apparition, et si saisissant, si réel, — de cette femme vêtue de noir et de gris, vue de dos, le profil du visage montré, de forme puissante comme d'une statue antique, de visage moderne, et qui restera dans le souvenir comme un admirable, un inoubliable chef-d'œuvre.

§ XIX. — JAPON

Cette revue des écoles de la peinture étrangère s'achèvera au Japon, avec un regret. Il y a désormais une division dans l'école au passé si glorieux. Les uns, parmi les peintres de Tokio et de Kioto, continuent la tradition héritée des ancêtres, exposent les peintures sur soie qui reproduisent, d'un dessin sommaire et juste, les aspects de la nature, les paysages, les animaux, les scènes de la vie sociale. Les autres, de même qu'ils s'habillent à l'européenne et qu'ils adoptent les coutumes européennes, entreprennent aussi de fonder une école de peinture européenne. Il ne pouvait en être autrement. Voici donc des *Etudes de femmes*, de M. Seiki Kuroda, comme il peut en être fait ici, à l'Ecole des Beaux-Arts. Voici des paysages, très étudiés, de MM. Sakutaro Nakamura, Roghétsu Nagakawa, Hiroshi Yoshida, d'autres paysages en fines aquarelles de M. Katsumi Miyaké. Voici un

vieux *Dresseur de singes*, qui est un portrait fort appliqué de M. Horiu Goséda. Et, sans doute, il y a des dons d'observation aiguë, de vision juste dans certaines de ces productions imitées de l'Occident. Mais combien d'autres, aussi, sont puériles, gauches, désillusionnantes ! On préfère, alors, retourner aux peintures sur soie qui continuent tout bonnement l'art d'autrefois et qui nous présentent des paysages bien écrits, en quelques traits, par MM. Tanrei Araki, Guiokusho Kawabata, Kiho Mutobé, Bunkio Nomura, Shunkio Yamamoto, Keinen Imao, Kokio Taniguti, Guiokuyen Takahashi, Mme Shohin Nogusi, etc. Ce sont les vallées profondes, les sommets apparus au-dessus des forêts, le vent et la pluie fouettant des cimes d'arbres, tous les spectacles familiers aux admirateurs des peintures et des estampes japonaises. Il y a des *Singes*, de M. Kimpo Motizuki; des *Canards sauvages*, de M. Guiokusen Motizuki; des *Moineaux dans la neige*, de M. Seihô Takéno-Outi, — il y a des silhouettes de femmes de MM. Tanri Murata,

Shien Murata, — il y a une réunion de *Fidèles écoutant le sermon*, de M. Taïkwan Yokoyama, qui témoignent d'un talent agile à continuer les œuvres du passé.

Mais quoi? la situation des artistes du Nippon est tout à fait difficile s'il leur est demandé à la fois de ne pas nous emprunter nos pratiques et de ne pas continuer leur tradition par des patiches. En somme, pendant treize ou quatorze siècles, depuis la révélation de l'art chinois, l'art japonais s'est incessamment renouvelé, a produit des artistes différents et admirables, avec les mêmes moyens de dessin, de coloration, de composition. Pourquoi les artistes d'aujourd'hui ne continueraient-ils pas ainsi? C'est par la nature seule qu'ils peuvent se maintenir et se renouveler. La question, dira-t-on, est de savoir si l'activité des Japonais n'est pas orientée vers d'autres objets que l'art. A cela on peut répondre que toute la nation fût-elle tournée vers l'industrie et vers la guerre, s'il y a chez elle des artistes, ils feront leur œuvre, malgré tout et contre tout.

VII

L'EXPOSITION CENTENNALE DE LA SCULPTURE FRANÇAISE

§ I. — DE HOUDON A RUDE



Quelques grandes œuvres, que l'on sait d'avance, dominent l'histoire de la sculpture française pendant ce siècle. Quand on a nommé, avant Rodin, présent parmi nous, Rude, Barye et Carpeaux, on a indiqué la tradition continuée et les forces individuelles affirmées. Il y a, toutefois, des talents qu'il serait injuste d'oublier et qu'une exposition telle que celle-ci devait remettre en lumière, et il y a des tendances générales, marquées par des périodes, des étapes, des imitations, des variations, que l'on ne saurait passer sous silence.

Hélas! au début du XIXe siècle, l'aspect général de la sculpture française est

singulièrement conventionnel et glacé. Le système de centralisation et de bureaucratie, installé en France après les jours glorieux de la Renaissance, a définitivement fait son œuvre. Un mouvement ardent et généreux comme celui qui s'est prolongé par tant de manifestations différentes jusqu'au seizième siècle, ne pouvait, sans doute, s'épuiser brusquement, s'arrêter net, et il y a, malgré la réglementation intervenue dans l'art, des esprits irréductibles se refusant à tenir compte des édits et des théories que l'on prétend substituer à la nature. Pourtant, malgré la grâce libre d'un Clodion, malgré la science vivante d'un Houdon, il apparaît visiblement que le secret de vie va se perdant, que la discipline prévaut, que les sculpteurs acceptent le mot d'ordre d'art officiel qui leur est donné, et qu'il sont désormais enrégimentés pour produire du faux antique, de la fausse vigueur, du faux joli. Parmi eux, il y a des dévoyés par l'enseignement, par les programmes, par les commandes. Lorsque ceux-là peuvent

de Rome, de Rutschiel, — on aura à peu près vu comment l'art du XVIIIe siècle, encore vivant et gracieux dans l'ensemble de sa sculpture décorative, encore véridique dans les œuvres de sagace observation, devient peu à peu, malgré quelques résistances et quelques exceptions, l'art d'apparence gréco-romaine qui sévit sous l'Empire et sous la Restauration, l'art qui a si longtemps masqué, sous son imitation falote, la vérité de l'antique, le grand style né sans effort de la vision de la nature.

Il ne faut pas oublier que l'influence des praticiens italiens s'est ajoutée à celle des esthéticiens français. Canova s'est combiné avec David, et l'habileté et la mièvrerie du premier ont fait bon ménage avec l'héroïsme musclé et paradeur du second. La double influence se prolonge longtemps, si longtemps qu'elle est encore présente aujourd'hui, malgré la juste révolution enfin proclamée. Aux jours de la Restauration, c'est le règne sans frein du programme d'École, c'est une torpeur générale comme si toutes les formes vivantes avaient

subi le maléfice de quelque enchanteur. Tous ces artistes, quelles que soient entre eux les différences d'esprit et de talent, ont la même préoccupation de s'appliquer à remplir strictement des conditions de concours pour parvenir aux récompenses et obtenir des commandes. Aucun ne se montre intéressé par la vie, aucun ne nous dit son émotion. Leur art à tous proclame l'indifférence et la mort.

Voici, toutefois, que parmi tous ces adeptes de la même creuse théorie, un dissident apparaît. Il était temps.

Oui, au même moment où Bonnassieux s'applique à cet *Amour fidèle*, qui coupe ses ailes pour s'obliger à la fidélité, et à cet *Amour bandant les yeux à l'Amitié*, François Rude s'insurge contre le code qui régit l'art du temps et proclame son droit d'individu avec le respect de la vraie tradition créée par la liberté des artistes qui l'ont précédé. Qu'il ait eu du mal à se libérer, à se trouver, qu'il ait été hésitant à ses heures, qu'il se soit soumis parfois à la convention, cela est certain, mais, c'est pré-

cisément parce qu'il est sorti vainqueur d'un tel combat qu'il faut s'arrêter devant lui et essayer de le faire revivre pendant un instant.

Rude sort du peuple, du vrai peuple, des couches profondes où l'on travaille douze heures par jour jusqu'à l'arrêt de la vieillesse et de la maladie. Il est d'abord apprenti chez son père, qui avait appris en Allemagne à fabriquer des cheminées à la prussienne, il met en mouvement le lourd soufflet de forge, il bat la mesure avec le marteau. Puis il est peintre en bâtiment, il peint des murs et des volets. Entre temps, il suit les cours de l'Académie de Dijon, alors dirigée par Devosge, le maître de Prudhon. Il s'essaye à modeler des bustes, il fait celui du graveur Mounier pour son gendre M. Frémiet, directeur des Contributions, qui est frappé du talent du jeune homme, le prend en amitié, le loge, lui achète un remplaçant quand l'heure de la loterie militaire est venue, et l'envoie à Paris, en 1807, avec quatre cents francs et une lettre pour Denon. Denon l'envoie

chez Cartelier, le fait employer par Gaules, alors chargé des travaux de la colonne Vendôme : Rude modèle une partie des armes et des costumes qui forment trophée sur le piédestal. En 1809, il obtient un second prix de sculpture à l'École, et le prix de Rome en 1812, mais il ne va pas à Rome, heureusement pour lui. Aux Cent Jours, il accompagne à Bruxelles M. Frémiet, compromis avec lui dans la reprise bonapartiste, il soutient la famille de son protecteur, travaille de l'aube à la nuit, mangeant deux petits pains, buvant quelques gouttes d'eau-de-vie.

En 1827, Rude revient à Paris, laissant en Belgique quelques œuvres remarquables: des bas-reliefs pour le château de Tervueren, le fronton de l'Hôtel des Monnaies. En 1829, il expose au Salon le *Mercure*. On lui commande la frise de l'Arc de Triomphe et la Décoration des quatre pilliers, mais le favoritisme intervient, Cortot et Etex sculptent les choses que l'on sait sur trois des piliers. Rude n'exécute que le haut-relief du *Départ des Volontaires*, qui prend

tout de suite le nom de la *Marseillaise*. Au Salon de 1833 figure le *Petit pêcheur napolitain*, puis c'est le *Louis XIII* en argent demandé par le duc de Luynes, le buste de David, celui de Devosge, la statue de Godefroy Cavaignac couché sur son tombeau, celle du maréchal Ney remis debout sur la place de l'Observatoire où il tomba, *Hébé*, l'*Amour vainqueur du monde*.

Rude ignora toujours l'apprêt et la solennité. Il resta, jusqu'au jour où il s'endormit paisiblement dans la mort, au coin de son feu, un travailleur admirable, un homme simple, un caractère droit. Théophile Silvestre a tracé un vivant portrait de l'artiste, qu'il connut pendant les dernières années de sa vie : « Ses plaisirs, dit-il, étaient tout villageois ; il jouait aux dames en manches de chemise sur le trottoir de la rue d'Enfer, qu'il appelait son salon, et se lavait les mains et les bras aux fontaines publiques, comme un bon maître serrurier qui vient d'achever sa journée ». Il était d'une taille un peu au-dessus de la moyenne, son front et son crâne

étaient dégarnis, mais ses sourcils étaient noirs et épais, et une barbe longue, envahissante, floconneuse, lui retombait sur la poitrine. La femme de M. Ingres le prit un jour pour un modèle et alla avertir son mari : « C'est un modèle de fleuve qui vous attend. » Et le bon Rude de rire aux éclats. Les yeux étaient petits et expressifs, le nez court et rond. Obstiné, passionné, ce « Romain qui fumait la pipe », dit encore son portraitiste Silvestre, exprimait son irritation ou son enthousiasme par cet étrange juron bourguignon : « Nom d'un cornon! Fontaine de beurre! ».

Signalement moral : Rude fut naïvement, généreusement, de ce parti bonaparto-démocratique, qui représentait la forme la plus décidée de l'opposition aux Bourbons. Il sculpta, pour son ami le capitaine Noisot, la *Résurrection de Napoléon sur le rocher de Sainte-Hélène* que l'on voit dans un jardin de Fixin (Côte-d'Or), et dont le moulage est au Louvre. Il pensait au Champ d'asile, et vénérait le soldat laboureur.

Bon, loyal, désintéressé, il signait la statue de Godefroy Cavaignac avec son jeune élève Christophe, demandait 6,000 francs pour la statue de Louis XIII au duc de Luynes qui avait toutes les peines du monde à lui faire accepter 10,000 francs, refusait 30,000 francs que M. Thiers lui offrait sur la caisse ministérielle pour faire un voyage en Italie, répondant qu'il avait 1,500 francs de rente et qu'il n'avait besoin de rien.

Enfin, il se laissa tromper plusieurs fois par l'offre d'une candidature à l'Institut, mais il ne fut jamais élu.

Cet homme excellent, cet artiste robuste, revit à la Centennale par un bel ensemble d'œuvres : la tête de la *Marseillaise* de l'Arc de Triomphe, l'étude de l'*Hébé*, le *Mercure*, *Jeanne d'Arc*, le *Jeune pêcheur napolitain*, les portraits de Devosge, Dupin, Mme Rude, Monge, Mme Cabet, la statue tombale de Godefroy Cavaignac. Rude apparaît ainsi, avec le *Pêcheur*, l'*Hébé*, le *Mercure*, un statuaire de goût et de grâce; avec les bustes, un savant observateur; et il est un

grandiose tailleur de pierres avec la *Marseillaise*, tête de femme inviolée, de mère en furie, de Méduse hurlante et terrifiante, génialement arrachée à la matière.

§ II. — DE BARYE A PRADIER

En même temps que Rude, il y a Barye, créateur d'une œuvre infiniment savante et expressive. On a souvent regretté qu'il ait été forcé de se tenir dans la spécialité de sculpteur d'animaux, où il s'affirma immédiatement maître, et où il fut confiné par le calcul de ses rivaux et par la nécessité de vivre. On a déploré qu'un tel artiste, capable de doter son pays d'une sculpture décorative de monuments et de places publiques, ait été réduit à produire des pièces qui sont, pour la plupart, si l'on veut, des bibelots pour les cheminées et les tables. Je crois qu'il ne faut pas persister dans ce regret, et que Barye, malgré tout, a fait son œuvre. Peut-être même, statuaire officiel et achalandé, se serait-il arrêté à

des conceptions fortes et placides, d'une intensité de vie moindre que celle de ces petits bronzes frémissants par lesquels il a dit son secret de dédain et de colère. Il y a une singulière et magnifique violence dans ces groupes de lions, de tigres, de jaguars, de panthères, d'aigles qui étreignent et dévorent des cerfs, des chevaux, des lièvres, des serpents, des hérons. C'est un spectacle qui témoigne d'une terrible et nette vision de la bataille sans fin pour l'existence que celui-là, où le boa, qui vient de broyer l'antilope, tombe sous la griffe et la dent du fauve. De toute cette animalité s'exhale un sauvage concert fait des cris de la faim, des grognements de la rage cruelle et jouisseuse, des plaintes de la faiblesse, et cette rencontre de bourreaux et de victimes revêt bientôt une grandeur affreuse, prend l'épouvantable signification d'un drame universel, où l'homme a son double rôle de vainqueur et de vaincu, comme tous les autres êtres.

C'est une gloire pour Barye d'avoir écrit ce poème de bronze, et de l'avoir écrit

d'une main si ferme après l'avoir conçu d'une pensée si haute. On peut mettre ses œuvres à côté des œuvres parfaites de tous les temps, auprès des animaux de l'Assyrie et de l'Egypte, elles ne déchoieront pas, elles garderont leur accent personnel, leur musculature puissante et souple, le tressaillement profond de leur vie nerveuse. Vérifiez cette admiration par la vue des pièces célèbres qui ont été rassemblées à la Centennale, le *Lion étouffant un boa*, le *Lion qui marche*, le *Tigre qui marche*, le *Lion de la Colonne de Juillet*, le *Cavalier arabe tuant un lion*, le *Thésée combattant le Centaure Biénor*, le *Thésée combattant le Minotaure*, le *Tigre dévorant un gavial*, la *Panthère saisissant un cerf*, le *Tigre dévorant un crocodile*, etc., au milieu desquelles apparaissent les figures d'amour et les sereines divinités qui achèvent de signifier la complète intelligence et le beau songe de Barye : *Angélique et Roger*, *Junon*, *Minerve.*

Il est difficile, après avoir éprouvé le charme viril et sauvage d'une telle sculp-

ture, de revenir à tant de fadaises où se révèlent à la fois la méconnaissance de la vie et l'obstination d'une pratique apprise. Il n'y a pas, malgré la révolution romantique, l'affirmation éclatante d'une statuaire qui corresponde aux théories et aux œuvres littéraires du temps, et rien, en somme, ne vient égaler, du clan nouveau, la fierté robuste de Rude, le naturisme de Barye. Même, la découverte du gothique semble avoir été faite à rebours par les romantiques, comme la découverte de l'antique par les classiques. Du gothique, on semble surtout avoir vu la grimace, la caricature, la gargouille, la figure éclopée de cour des miracles, tout un monde qui existe, certes, mais à travers lequel il faut rejoindre la force amoureuse de la vie.

On a tôt fait, pour la période romantique, de citer David d'Angers, Préault, Antonin Moine, le baron de Triqueti, et certains, comme Jehan Du Seigneur, qui n'est pas représenté à la Centennale, et ceux qui ont pu être influencés par le mouvement romantique, mais chez

lesquels d'autres influences sont visibles. N'est-il pas d'ailleurs à peu près impossible d'établir un classement absolu par écoles et par périodes? A chaque instant, les noms et les dates débordent les classifications. Tels artistes nés aux environs de 1800 viennent seulement de disparaître. Etex, né en 1808, est mort en 1888, il est à la fois un artiste de la Restauration, du règne de Louis-Philippe, du second Empire. Je le prends presque au hasard. Combien sont ainsi! La vérité, c'est qu'il y a eu une grande influence dominante, qui existe encore, celle du pédantisme d'École institué par la monarchie, perfectionné par la première République et par l'Empire, et qui a continué de régner, tout déprécié, tout décrié, tout affaibli qu'il était, sur les générations soumises. En dehors de cela, des sursauts créés par un mouvement littéraire, par une juste violence de la critique, des émeutes assez vite pacifiées. En dehors de cela encore, et c'est ce qui suffit pour tout sauver, des solitaires doués d'une forte personnalité, d'un vouloir inébran-



lable, qui savent le vrai secret de l'étude, et qui poursuivent leur œuvre d'interprétation de la nature par l'art.

David d'Angers était digne de prendre place parmi ceux-là. Souvent, la force de la réalisation lui a manqué, mais il y a du pressentiment et de la noblesse dans son œuvre. Ce rude ouvrier parti de rien, forcé de se nourrir, parfois, dans l'atelier Roland, des débris de pain ayant servi aux dessins de ses camarades, travaillant, à raison de vingt sous par jour, aux corniches du Louvre et aux ornements de l'Arc du Carrousel, sut concevoir le rêve d'une sculpture moderne, voulut faire revivre le XIX[e] siècle pour les siècles à venir. Une telle ambition ne pouvait naître en un esprit médiocre. Malgré l'imitation de l'antique, des tâtonnements, des erreurs, des travaux de commande (en très petite quantité), on peut dire que l'artiste angevin se donna à l'étude des hommes et des événements de son époque. Ses médaillons, parmi lesquels il en est de très caractéristiques et de très beaux, sont comme les

divers aspects du type du visage souffrant et tourmenté de l'homme d'aujourd'hui: tous ces artistes, tous ces politiques, tous ces chercheurs portent écrit sur leur front l'effort de leur pensée, l'ironie de leurs lèvres dit la misère d'hier et d'aujourd'hui, la tristesse de leur regard dit le souci de l'inconnu que sera demain. David a sculpté *Bara mourant* et fait rayonner au fronton du Panthéon cette pure apothéose de la Révolution. Il a mis sur nos places publiques les travailleurs et les génies qui sont nés de la France. Il voulait élever sur la butte Montmartre, où sont aujourd'hui les boutiques du Sacré-Cœur, une colonne dont les bas-reliefs auraient retracé l'histoire du peuple de Paris, les victoires et les défaites, les combats cherchés et les misères acceptées. Quand la femme apparaît dans son œuvre sévère, ce n'est pas avec son sourire d'idole victorieuse, la puissance despotique de son regard et de sa grâce. Regardez : dans la campagne déserte, où les bouquets d'oliviers poussent entre les pierres, la jeune fille grecque, penchée, épèle le nom

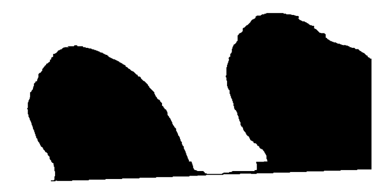
de Botzaris sur une pierre tombale. Regardez encore : au Père-Lachaise, une femme pleure et sourit au milieu des sépultures. Qui est-ce ? Cela importe peu, c'est la douleur inconsolable, c'est le souvenir éternel.

Chacun des hommes qui ont fourni ainsi une partie de la besogne du siècle vaudrait une étude où, non seulement son œuvre serait étudiée, mais où son existence serait racontée, non à la façon sèche des biographies érudites, nécessaires, et dont je ne médis nullement, mais à la façon vivante du roman de mœurs qui se rattache à l'histoire. Malheureusement, presque toute notre littérature, à la suite de quelques succès justifiés, est allée au roman et au théâtre pour répéter trop souvent les situations acquises et les analyses rebattues, et les plus riches filons n'ont pas été exploités. Le genre, il est vrai, veut beaucoup de travail, est de peu de rapport. Je persiste, néanmoins, à croire que la vie de David d'Angers, celle de Préault, celle de beaucoup d'autres, écrites comme elles devraient l'être, surpasseraient en intérêt



nombre d'aventures qui nous sont habituellement narrées.

David d'Angers est représenté à la Centennale par une série de sculptures qui va de l'enseigne du cordonnier faite à Angers en 1806, jusqu'à l'esquisse de la République de 1848, en passant par les maquettes du grand Condé, de Talma, de Cuvier, les bustes de Paganini, de Grouchy, et quelques médaillons. De Préault, ferme et caustique esprit, talent hésitant, l'auteur de la *Clémence Isaure* du Luxembourg, du *Jacques Cœur* de Bourges et de la *Douleur* du Père-Lachaise, on a exposé une série de portraits, l'*Ophélie* et la *Honte.* Antonin Moine montre aussi de la timidité et de la pondération avec la statue de *Desaix*, et s'affilie au goût moyenâgeux avec le *Combat de gnômes.* La *Geneviève de Brabant*, de Triqueti, qui est l'auteur des portes de la Madeleine, la *Françoise de Rimini*, de Mlle de Fauveau, la *Jeanne d'Arc*, de la princesse Marie d'Orléans, la *Saône*, de Mme de Lamartine, la *Velleda*, de Maindron, peuvent se rattacher, malgré leurs dates diverses, au même



esprit d'art modéré, distingué, qui fuit la sèche discipline mais n'ose pas se confier encore à la pleine liberté de la vie.

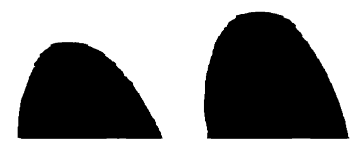
Quels que soient les clans, quelles que soient les erreurs, quels que soient les programmes aveuglement acceptés, il ne faut pas omettre, je l'ai dit au début de ces chapitres sur la sculpture, qu'un goût de vérité, venu de loin, a persisté, s'est affirmé parfois chez ceux-là même qui se montraient les plus asservis au faux idéal. Le buste de *Mme Barbier*, qui a certainement un peu de la grâce simple et forte d'Ingres, est de Duret, qui est l'auteur de la froide *Rachel* du Théâtre-Français. Et il y a nombre de bustes intéressants par la vie individuelle, le travail serré : le *Carle Vernet*, de Dantan jeune, si fin, si caustique et sec ; l'*Antide Janvier*, de Huguenin ; le *Percier*, de Louis Petitot ; le *Masque d'un personnage de Vire du temps de Louis-Philippe*, d'Alais ; la *Bonne Femme de Franche-Comté*, de Becquet ; le *Buste de Femme*, de Péru, si joli de vie surprise. Mais ceux-là, Alais, Becquet, Péru, sont des artistes



locaux, de Vire, de Besançon, d'Avignon. M. Becquet, né en 1829, vit toujours à Besançon. De Péru, le catalogue ne sait aucune date, de naissance ou de mort.

En dehors des bustes, on peut apprendre comment une manifestation du talent de Carpeaux se relie à Rude par la *Jeune Fille Napolitaine* de Dantan l'aîné, comment la tradition savoureuse du XVIIIe siècle se continue par une terre cuite comme *Bacchantes et Silènes* de François Lepère, comment le vrai souci de l'antique est visible dans l'*Amour de cire* de Guitton, comment Rome inspire Clésinger, de verve un peu grosse, comment Pompéi séduit Jouffroy, plus discret, plus délicat, comment le style grec s'est desséché, durci, chez Etex.

La tendance générale, au temps de Louis-Philippe peut être assez bien représentée par Pradier. C'est lui qui a le grand succès, qui conquiert, de sa grâce frelatée, la bourgeoisie enrichie du temps. On peut fort bien, pour sa gloire creuse, pour sa réussite facile, et pour l'esprit léger et équi-



voque de son œuvre, le mettre en contraste avec le sévère Barye, dont toute la ménagerie grogne pendant que passent, en faisant des mines, les créatures libertines de l'autre. Mesurez l'écart entre ces deux artistes du même moment. Pradier n'a pas été dénué de talent. Il est inférieur à Canova, qui a trouvé des formes plus douces, plus alanguies, d'une sensualité plus fine, mais il y a tout de même en lui une habileté, une précision, un savoir-faire. C'est donc un grand exemple que la rouerie du métier ne suffit pas, qu'il faut encore un esprit capable de reconnaître les rapports des formes entre elles, la beauté des ensembles, et une sensibilité pour percevoir les belles et profondes expressions de la vie. Les figures allégoriques, pour Molière, pour Napoléon, sont d'une pauvreté rare. Pradier, pour sa part, aura diminué, appauvri, maquillé, d'une façon outrageante, la tradition antique que l'on prétendait alors respecter. Son *Fils de Niobé* est du sous-romain. Sa *Phryné*, sa *Chloris*, son *Atalante*, sa *Sapho*, sa *Léda*, sont des illustra-

tions de la mythologie et de la poésie antiques conçues dans une fade donnée, sans intuition de la grâce et de la grandeur des sujets. C'était s'acheminer vers la coquetterie égrillarde, et Pradier n'y a pas manqué : il a mis tous ses soins et toute l'adresse de sa main dans la *Femme mettant ses bas*, dans la *Femme enlevant sa chemise*. « Pradier part tous les jours pour Athènes et s'arrête rue Bréda », disait Préault, qui était aussi sculpteur de mots.

§ III. — DE CARPEAUX A RODIN

Honoré Daumier, qui fut, avec la hardiesse et la violence d'un cœur pur, d'un honnête esprit, le témoin et le caricaturiste du règne et du régime de Louis-Philippe, peut être désigné pour inaugurer le second Empire par la statuette de bronze de *Ratapoïl* et tout le monde admirera, en dehors de l'esprit de parti, la farouche tournure de l'aventurier. On sait maintenant que Daumier, grand dessinateur, est



un grand peintre. C'est aussi un sculpteur de premier ordre, et le secret de son dessin est dans ces figurines qu'il pétrissait dans la tribune des journalistes au temps de Thiers et de Guizot, de Soult et de Dupin. Il s'en tint, toutefois, à ces quelques preuves de sa puissance de vision et de réalisation, et le grand sculpteur du second Empire est Carpeaux.

L'auteur du groupe de la *Danse* a ravivé l'art de la sculpture, tombé, sous prétexte de tradition antique et d'enseignement idéaliste, au pires pratiques du symbolisme bourgeois. Son œuvre est un point de repère pour suivre la vraie tradition, celle qui s'est fait une loi de l'interprétation directe de la nature, et qui se rattache aux grandes époques passées. On voit, par le *Pêcheur napolitain à la coquille*, par la *Jeune fille à la coquille*, comment Carpeaux est en contact immédiat avec Rude, et comment aussi il remonte de Rude à Houdon, avec la suite de ses bustes, qui prennent place dans l'histoire admirable des portraits sculptés de l'École française.

Mais, dans ces portraits de *Mlle Eugénie Fiocre*, de l'*Impératrice Eugénie*, de *Mme Carpeaux mère*, de *Charles Garnier*, de *M. Gérôme*, de *Me Beauvois, notaire*, la personnalité de Carpeaux s'ajoute à cette science de la vérité qui lui a été transmise.

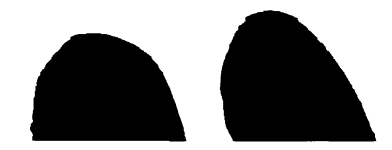
Il est, tout d'abord, un merveilleux observateur épris de la beauté des femmes du second Empire, il sait la grâce particulière de ses modèles, il a pénétré leur expression légère et mélancolique, et il a pour ainsi dire fixé autour de ces bustes de femmes, avec l'atmosphère d'un temps, le sentiment du plaisir fugitif, de la volupté brève. Pour les hommes, ils ont la vie nerveuse, la fièvre d'une époque de vie active, difficile, la décision et la brillante allure des lutteurs pour la vie tels que les a vus Balzac. Il y aurait toute une étude à faire entre les rapports de la littérature avec les arts, et les héros et les héroïnes de Châteaubriand, de Lamartine, de Stendhal, de Hugo, etc., pourraient être montrés et commentés par analogies à l'aide des œu-

vres peintes et sculptées des artistes contemporains. Carpeaux, dans une telle étude, figurerait sûrement comme un sculpteur balzacien. Balzac, expérimentateur des passions et des intérêts de son temps, n'a-t-il pas peint à l'avance, et comme créé, la société qui allait naître de l'état de choses qu'il contemplait d'une curiosité si passionnée, et le second Empire n'est-il pas le moment où règne De Marsay, où s'épanouit Mme de Maufrigneuse?

Pour mieux apprécier l'œuvre de Carpeaux, comme de nombre d'artistes représentés à la Centennale, il sied, bien entendu, de visiter le Louvre, et de revoir les monuments publics. Pour Carpeaux, il faudrait aussi connaître la collection tout à fait admirable conservée par Mme Carpeaux, et qui contient tant d'études, toutes frémissantes de vie surprise et comprise : on aura, toutefois, un aperçu de ces études par des œuvres telles que la *Frileuse*, l'*Eve tentée*, les *Trois Grâces*, d'un mouvement si vif, d'une sensualité si fine. De même qu'on voit l'initiation de Carpeaux par Rude, on

trouvera ici, et dans l'*Ugolin*, le commencement de Rodin.

Carpeaux meurt en 1875. Rodin expose l'*Age d'airain* au Salon de 1877. Il semble qu'il n'y ait pas de solution de continuité, Entre eux, il y a pourtant toute la suite des travaux de l'École, très savants chez quelques-uns, très appliqués, très consciencieux, mais gardant toujours quelque chose de morne, de pétrifié. Que cette pétrification se soit opérée en vertu d'une théorie, c'est entendu et jugé, mais cette théorie est née d'une singulière impuissance à sentir le charme vivant des êtres, ou s'il en est qui aient senti ce charme, parmi les professeurs qui ont représenté, jusqu'à la venue de Rodin, la sculpture française du dix-neuvième siècle, ils ont été les victimes d'une aberration infiniment regrettable et néfaste. Il est certain qu'il y a une liberté relative dans les statuettes, les esquisses de Perraud, et il est certain aussi qu'il ne savait pas garder cette liberté jusqu'à l'achèvement de l'œuvre. Il est certain que les bustes d'*Ingres*,



de *Baltard*, de *Buloz*, par M. Guillaume, ont un caractère d'observation, de force, et il est certain aussi que les *Gracques* et le *Mariage romain* offrent l'aspect conventionnel d'un devoir subi, laborieusement « pioché » d'après les modèles consacrés, infiniment plus vivants, de la sculpture étrusque et romaine. Il est certain que chez M. Paul Dubois, il y a un sérieux et une grâce, prouvés par le *Narcisse*, le *Saint Jean*, et il est certain aussi que ces qualités foncières inclinent à la manière puérile et sucrée avec le *Chanteur florentin*, et sont compliquées de trop de ressouvenirs avec le *Monument de Lamoricière*, d'inspiration purement italienne, estampillée à la villa Médicis. Il est certain que la *Danseuse*, esquisse de bronze argenté, de Chapu, est charmante, et il est certain encore que ce charme léger et vif, est devenu pesant, conventionnel, dans les figures d'une élégance ronde et vulgaire de la *Jeanne d'Arc*, de la *Jeunesse*.

Il est inutile d'allonger cet examen, d'autant que l'on n'y trouverait pas toujours les

compensations qui viennent d'être dites. Les œuvres de Delaplanche, d'Aimé Millet, paraîtront appliquées et timides. Il y a un autre tempérament chez Falguière, une intelligence qui a la verve, et parfois la mesure, ainsi que le démontre le *Tercinus*, que l'on peut voir à la Centennale, avec la *Lutte de Bacchantes*. Après lui, M. Mercié, fin et exact avec le *David*, théâtralement dramatique avec *Gloria Victis* et *Quand même!* C'est encore le pittoresque des silhouettes du *Rétiaire* et du *Sagittaire* de M. J.-L. Gérôme; de l'*Étienne Marcel*, du *Porte-falot*, de M. Frémiet; c'est l'adresse manifestée par l'*Arlequin* et le *Génie gardant le secret de la tombe*, de M. Saint-Marceaux; c'est l'exécution, pondérée si l'on veut, prudente et molle, avec laquelle M. Barrias représente les *Premières funérailles*, *Bernard Palissy*, *Mozart enfant*... Qu'il y ait dans ces œuvres, et dans telles autres, le souci de l'art de l'École, je n'y contredis pas, mais c'est le souci de la vie qui doit être d'abord exigé de l'artiste. S'il est indifférent aux formes animées qu'il a

sous les yeux, tous les agencements appris, toutes les recettes classées, toutes les imitations des maîtres, n'aboutiront qu'à des œuvres froides, qui laisseront froid le spectateur.

Il y a eu, fort heureusement, je le répète, même chez les plus engagés dans les voies de l'art officiel, des ressouvenirs d'un art plus vrai et plus libre. Et il y a eu, chez de nouveaux venus, même élevés selon la méthode d'éducation garantie par l'Institut, une élégance native, une saveur locale, ou une hésitation, une recherche douloureuse, qui mettent leur œuvre à part. C'est ainsi, chez ces disparus, Turcan, Idrac, Carriès, chez MM. Injalbert, Lenoir, Henri Cros, Dampt, Captier, Mme Cazin... D'autres qui devraient trouver place ici, ne sont pas représentés à la Centennale. (Je ne veux pas clore la liste, toutefois, en omettant les sculpteurs animaliers, Mène et Cain.)



On touverait, chez quelques-uns de ces récents artistes, et parmi les artistes de la Décennale, les éléments d'un mouve-

ment d'affranchissement qui a pris toute sa hardiesse de vie libre, toute sa force de révolte, par l'œuvre de Rodin.

Rodin est représenté à la Centennale par l'*Age d'airain*, la *Tête de saint Jean-Baptiste*, la *Création de l'homme*, un des *Bourgeois de Calais*, les bustes de Jean-Paul Laurens, Dalou, Victor Hugo, Mme Russel, et à la Décennale, par le marbre du *Baiser*. Mais on peut connaître l'ensemble de son œuvre au pavillon qu'il a construit proche le pont de l'Alma. Là, ceux qui voudront voir, ceux qui seront, non des pédants armés d'une conception qui ne désarme pas, mais des naïfs amoureux de la vie, ceux-là trouveront un grand sculpteur naturiste aux prises avec l'infinie variété des formes en mouvement. Il se relie par les liens les plus sûrs aux grands statuaires de l'art antique, aux Égyptiens et aux Grecs, il est le frère des gothiques qui ont sculpté les cathédrales, il a appris, par l'étude acharnée, le secret de la force concentrée des grands artistes de la Renaissance, il est un portraitiste de la même

mesure, de la même lucidité, qui furent maintenues à travers toutes les réactions du goût par les artistes de notre race. Malgré tout, qu'on le veuille ou non, il faut l'ajouter à l'histoire de la statuaire, où son nom prend l'importance d'une date, d'une révolution, d'une renaissance.

Ce qu'on lui a reproché surtout, d'ailleurs, ce n'est pas son génie, c'est l'explication que des littérateurs ont fréquemment essayé d'en donner. Il est designé, avec d'autres, comme une « victime de la littérature ! » et on l'a plaint d'être devenu la proie des écrivains enthousiastes et amplificateurs. On a vu ce reproche imprimé, et on l'a entendu formuler par combien de sculpteurs et de peintres, qui aimeraient bien et voudraient bien être, eux aussi, des « victimes de la littérature », c'est-à-dire des artistes commentés par cette littérature dont ils font fi ! N'est pas « victime de la littérature » qui veut ! Si Rodin a été choisi pour ce martyre, je crois bien que c'est par la simple raison que son œuvre est une de celles qui représentent



le mieux la force créatrice de l'art et la production incessante de formes nouvelles. Chacune de ses formes, née d'une vision, d'une sensation, se trouve forcément correspondre à tout un monde de sentiments et d'idées. On a donc, forcément, beaucoup écrit sur Rodin, et il est probable que l'on continuera.

Je continue pour ma part, aujourd'hui, pendant un instant encore, et seulement pour insister sur ce point que l'exposition du pavillon de l'Alma rend tout à fait visible la genèse de l'œuvre de sculpture à laquelle Rodin est maintenant parvenu. Entre les dessins faits d'un simple trait et d'un lavis, qui expriment un mouvement du modèle, lorsque ce modèle a quitté la pose et prend inconsciemment les attitudes de la vie, et une œuvre comme le *Balzac* qui fixe le volume d'un corps pendant un de ses mouvements fugitifs, qui dresse une silhouette comme bougeante et frissonnante sous la lumière, — entre ses dessins et cette statue, il y a correspondance logique, corrélation absolue.

C'est au moment où il fut accusé de montrer une ébauche, que Rodin avait réalisé davantage. C'est quand on l'a dit tâtonnant, qu'il avait fait sa trouvaille définitive.

Mais je veux, puisque j'en ai l'occasion, m'expliquer davantage.

§ IV. — RODIN.

Pour connaître pleinement le sens de l'œuvre de Rodin, exposée pendant toute la durée de l'Exposition universelle dans le pavillon qui fait l'angle du Cours la Reine et de l'avenue Montaigne, non loin du pont de l'Alma, il faut non seulement parcourir les galeries, les rotondes, les nefs du Grand Palais qui présentent à l'étude les œuvres de sculpture de la Centennale et de la Décennale, mais encore se remémorer les œuvres de la sculpture de tous les temps. Allez au Louvre, faites un beau voyage rapide, en passant des salles des antiquités assyriennes et égyptiennes aux salles de la Grèce et de Rome. Allez



aux monuments de l'art gothique qui évoquent la floraison surgie aux pierres des cathédrales, de là vers les statues de la Renaissance, du XVIIe siècle, du XVIIIe siècle, vous suivrez très facilement les recherches, les épanouissements, les déperditions, les sursauts qui se succèdent depuis les anciens jours jusqu'aux jours où nous vivons.

Les Égyptiens apparaissent de parfaits sculpteurs, qui n'ont pas été dépassés. Leur art exprime l'immobilité et le sommeil, ils enferment la vie sous la pierre noire, grise ou rose, et pour figurer cet arrêt du mouvement, cette rigidité du corps, cette veille silencieuse de la pensée, ils touchent à peine la dure matière, ils dégrossissent le bloc d'une main légère, comme s'ils dévoilaient avec précaution la forme cachée, dormeuse aux yeux grands ouverts. Quelques reliefs sans dureté, quelques gonflements, quelques inflexions, c'est tout, — et c'est réellement ici tout ce qui importe, puisque nous avons par ces formes simples la vision de la vérité complète, non pas la vérité sommaire, le

résumé qui suggère tout ce qu'il sous-entend, mais la vérité nuancée, une stricte analyse des aspects visibles et des volumes intérieurs, la forme totale réprésentée grâce à la juste répartition de la lumière et de l'ombre.

Les Grecs viennent, désemprisonnent les formes, les amènent à l'épanouissement. Ce n'est plus l'immobilité et le silence des nécropoles, c'est la vie au grand air, sous le soleil, c'est l'acceptation de la nature, c'est la liberté et le bonheur. Mais si l'expression est changée, la sculpture est semblable : les monuments du cinquième siècle, où l'art grec est à son apogée, ont les mêmes plans simples, la même unité lumineuse que les statues de l'Égypte au temps de la XVIIIe dynastie. Le principe est invariable. Les artistes du Moyen-âge n'ont pas cherché et trouvé autre chose, à ce point que la cathédrale entière n'est *qu'une* sculpture. La Renaissance, qu'il ne faut pas séparer du Moyen-âge, fut l'explosion de joie d'un monde en travail retrouvant le monde antique et apprenant

une splendeur de vie insoupçonnée. Le roman et le gothique venaient pourtant de l'antique, par Byzance et Rome, mais la tradition grecque avait été appauvrie et falsifiée en passant par ces terribles creusets de décadence, et il avait fallu aux humbles artistes septentrionaux un désir d'exprimer et une ardeur de volonté extraordinaire pour leur faire découvrir toute cette vie qu'ils ont su fixer de façon si émouvante, si touchante.

La conquête achevée, on sait ce qui s'ensuivit, il s'institua au XVII[e] siècle un enseignement administratif des Beaux-Arts pour conserver les formules. Forcément, l'imitation, la règle, encouragées et imposées par la bureaucratie, devaient amener l'appauvrissement et le dessèchement de la grande production artistique. Malgré le faste, au XVII[e] siècle, malgré la grâce, au XVIII[e] siècle, il est aisé de suivre la marche du phénomène morbide. Après la grande crise de la Révolution, lorsque l'Empire a renforcé le pouvoir centralisateur, qui fait alors à la fois des préfets,

des ambassadeurs, des généraux, des architectes, des sculpteurs, et des peintres, il n'y a plus, pour ce qui concerne la sculpture, que ce résidu de formes anémiques et inexpressives dont on peut voir les spécimens à l'exposition Centennale et à l'exposition Décennale du Grand Palais. A travers ces ruines correctes, on ne trouve plus la vie que chez quelques individus. Ceux-là doivent suffire pour recueillir et perpétuer la vraie tradition, qui est celle de la vérité et de la liberté. Comme il y a eu Michel Colombe, Jean Goujon, Germain Pilon, Puget, Clodion, Houdon, il y aura Rude, Barye, Carpeaux.



C'est à cette lignée que s'ajoute Rodin. On ne peut comprendre le dernier venu que si l'on consent à refaire cet historique de la sculpture. Ceux qui entrent au Pavillon du Cours la Reine imbus de leurs habitudes d'admiration toute faite pour l'art conventionnel qui se superpose maladroitement à l'antique, et le trahit sous prétexte de le répéter, ceux-là, mis en présence des formes non arrêtées de Rodin

ont une surprise et une déception. Ils cherchent tout naturellement ce qu'ils nomment le fini, c'est-à-dire le soulignement des détails, l'arête des silhouettes, le trompe-l'œil de l'art et le faux *double* des choses. Ils ne le trouvent pas, et ceux qui sont de tempérament un peu vif se répandent volontiers en injures. Je me garderai bien de les imiter, car je voudrais les convaincre. Je leur demande pour cela, encore et toujours, ce que je viens de leur demander au début de ces pages, de faire un retour vers l'art du passé, de ne pas comparer l'art de Rodin à l'art de l'École des Beaux-Arts, de la Villa Médicis, de l'Institut, à l'art codifié, enseigné, maintenu dans les limites conventionnelles, mais à l'art de tous les temps, art libre soumis à la liberté de la nature. Ils trouveront alors des termes de comparaison qui pourront les rassurer.

Par une heureuse fortune, la parole peut être donnée à Rodin lui-même. A un écrivain, M. Camille Mauclair, qui l'interrogeait, et qui a, sur le coup de son émo-

tion d'esprit, transcrit ses réponses, il a fait des déclarations essentielles, infiniment sages et claires, qui sont un commentaire irrécusable de l'exposition actuelle, et que tout le monde a intérêt à méditer. « Je crois être dans le vrai, dit Rodin. Quand on a emporté mon groupe du *Baiser*, il a passé devant le *Balzac* que j'avais laissé exprès dans la cour pour bien le voir sur le fond du ciel libre; je n'étais pas mécontent de la vigueur simplifiée de mon marbre. Quand il a passé, pourtant, j'ai eu la sensation qu'il était mou, qu'il tombait devant l'autre, comme le torse célèbre de Michel-Ange devant les beaux antiques, et j'ai senti, dans mon âme, que j'avais raison, fussé-je seul contre tous. Mes modelés essentiels y sont, quoi qu'on dise, et ils y seraient moins si je finissais davantage en apparence. Quand à polir et à repolir des doigts de pieds ou des boucles de cheveux, cela n'a aucun intérêt à mes yeux, cela compromet l'idée centrale, la grande ligne, l'âme de ce que j'ai voulu, et je n'ai rien de plus à dire là-dessus au public. Ici s'ar-

rête la démarcation entre lui et moi, entre la foi qu'il doit me garder et les concessions que je ne dois pas lui faire. » Et encore : « Cela ne m'est pas venu tout d'un coup, j'ai osé tout doucement, j'avais peur; et puis, peu à peu, devant la nature, à mesure que je comprenais mieux et rejetais plus franchement les préjugés pour l'aimer, je me suis décidé, j'ai essayé... J'ai été assez content... Il m'a paru que c'était mieux... L'étude des antiques aussi m'a encouragé... Et la sculpture du Moyen-âge, aussi belle que l'art grec. J'ai tout fait pour conformer mon âme à celle de ces créateurs-là...Je faisais au début des choses adroites, vivement menées, pas mal, mais je sentais bien que ce n'était pas cela... J'ai eu beaucoup de peine... »

Ceci augmenté de la déclaration sans cesse faite par Rodin qu'il faut s'appliquer, simplement, opiniâtrement, à copier la nature, qu'on ne l'égalera jamais, que pour donner la sensation de la vie, il faut légèrement exagérer, amplifier la forme, pour obtenir seulement un peu d'exactitude, — il reste

a chercher un moyen de pénétration de cette œuvre qui ne relève en rien des sciences cachées, qui est au contraire l'évidence et la clarté mêmes, mais qui change les habitudes reçues si on la confronte avec la production officielle. De ce point de vue, Rodin est un révolutionnaire. Du point de vue historique, où j'essaye de me placer, où je prie qu'on se place, Rodin est un classique.

Ce moyen de pénétration existe, c'est le dessin de Rodin. Dans une petite salle placée à l'entrée du pavillon, on trouve, tout d'abord, sur une table, l'album des dessins anciens, et ensuite, aux murailles, les dessins nouveaux.

L'album réunit des reproductions photographiques de dessins de toutes sortes, à la plume, au crayon, au lavis, une série de traits et de taches par lesquels le sculpteur notait ses idées de mouvements et de compositions et préparait sa besogne. C'est un groupe d'amis du grand statuaire qui a entrepris et mené à bien cette magnifique entreprise. Il s'agit de près de deux cents dessins de Rodin reproduits par les

procédés les plus parfaits. Le trait, la forme, la couleur, l'aspect même du papier, son grain, ses accidents, sont-là, sous nos yeux, à donner l'illusion complète de la réalité, de l'original. Ceux qui ont donné leurs soins à cette édition doivent être publiquement remerciés. Ils ont fait une grande et bonne œuvre. Tous ceux qui verront et scruteront ces feuilles couvertes de traits et de taches adhéreront sans réserves au commentaire juste et enthousiaste que le préfacier de ce recueil, Octave Mirbeau, a écrit en son beau langage :

« A eux seuls, dit-il, ces dessins suffiraient à la gloire d'un artiste, puisqu'ils ont tout ce qui constitue la beauté : l'intuition et la forme. Ce ne sont pourtant, la plupart, que le germe de l'œuvre future, le rêve de l'œuvre future, que la main promène sur le papier, à la pointe du crayon ou au bec de la plume, avant de le fixer dans la matière dure, où il s'incarnera immortellement vivant. Ils nous montrent par quelle suite de travaux, d'études, de projets, de recherches passionnées,

passèrent quelques-unes de ses principales œuvres, aujourd'hui réalisées dans le marbre, le bronze ou la pierre. Avec eux, nous assistons vraiment, jour par jour, et, pour ainsi dire, feuille par feuille, à la création de ces innombrables poèmes qui composent cette porte de l'Enfer, où, en compagnie de Dante, esprit fraternel, le sculpteur aura trouvé l'impérissable expression d'un art dont la nouveauté, la puissance, le grand cri de vie nous étonne encore, nous qu'une longue accoutumance d'enthousiasme a pourtant familiarisé avec son génie. Mais le miracle, c'est que Rodin nous donne toujours plus de surprise en nous donnant toujours plus de beauté. »



Après avoir vu les dessins encadrés, on a en effet une surprise. Les dessins de l'album ressemblent à tels dessins des maîtres de l'Italie, à tels dessins d'Eugène Delacroix, je veux dire qu'il y a entre les uns et les autres une parenté indiscutable. C'est la même manière d'indiquer et de former des bas-reliefs colorés, de mettre les saillies en lumière, de passer par toutes

les transitions de la grisaille pour arriver aux ombres plus profondes des creux. Même ceux qui trouvent que ces notes rapides et ces recherches appuyées ne sont pas assez « fignolées », ne font pourtant aucune objection à cette manière, consacrée par la réputation des maîtres indiscutés qui l'ont employée. Il n'en va pas ainsi avec les seconds dessins, et pourtant, ces seconds dessins viennent du même désir, de la même nécessité, que les premiers. Il s'agit encore de fixer des mouvements. Seulement, tout à l'heure, en même temps que des études et des souvenirs de nature, il y avait un souci de la composition, de la scène complète. Cette fois, ce souci existe toujours, mais avec une transformation fondamentale. Rodin, maintenant, demande à la nature de se composer elle-même. Il ne lui impose plus un « arrangement », il ne cherche plus à lui appliquer la loi du style, ni aucune loi, si ce n'est la loi toute puissante de la vie libre qui est en elle. Il l'épie aux instants où elle est elle-même, où elle ne subit aucun ordre, aucune con-

trainte de l'artiste, où elle se montre dans son abandon et dans sa naïveté, dans sa force instinctive et dans sa grâce ignorante.

Ces dessins ont donc une importance capitale pour comprendre et pénétrer l'œuvre de Rodin. Voilà pourquoi j'y insiste. Je voudrais donner ici un commentaire qui puisse convaincre quelques-uns de ceux qui résistent à la prise de possession de cet art si extraordinaire, qui ravit les uns, qui irrite les autres, mais qui ne peut laisser personne indifférent. Or, je crois que si l'on pouvait trouver des mots assez persuasifs pour faire accepter la donnée de ces dessins, ceux qui seraient ainsi convaincus n'auraient plus d'objection contre la sculpture actuelle de Rodin, celle qu'il a affirmée hier par la statue de Balzac, celle qu'il va continuer demain.



Tout cet effort de persuasion que je souhaiterais pouvoir accomplir serait pour amener à stationner un peu plus longuement ceux qui jettent trop souvent un coup d'œil rapide sur les choses tout en formulant un jugement. Ils n'ont pas eu le

temps matériel de voir que déjà l'arrêt est rendu. Un peu de lenteur et de patience doivent être ici demandés.

Ce qu'il y a dans ces dessins, c'est la nature surprise, ai-je dit, et c'est Rodin en travail. Imaginons le sculpteur dans son atelier avec son modèle. Il a commencé quelque figurine qu'il veut conduire dans un certain sens. Le temps a passé, le modèle s'est fatigué, il a perdu la pose. Ordinairement, à cette minute, le sculpteur s'arrête comme le modèle, et c'est un repos ou la fin de la séance. Rodin, lui, s'aperçoit de ce fait si étonnamment naturel et simple, que si le modèle a perdu la pose, il en a trouvé une autre, et une autre beaucoup plus belle, où il n'y a aucune tension, aucun apprêt, une autre qui est une pose vraie, ou plutôt qui n'est plus une pose, qui est un mouvement souple et logique que le modèle est incapable d'accomplir sur la demande de l'artiste, et qu'il accomplit de lui-même sans aucun effort aussitôt que la vie harmonieuse a repris ses droits.

A ce mouvement en succède un autre, puis un autre encore, puis cent, puis mille, c'est l'infini des nombres. Tous ces mouvements se tiennent, se lient, se commandent, sans qu'il y ait jamais de continuité, et tous ces passages sont d'une infinie beauté, par la raison bien facile à comprendre qu'il ne s'agit plus ici d'une attitude conventionnelle, où forcément l'équilibre est rompu par une intention, par un geste, par un mouvement fragmenté qui n'est pas en accord avec le mouvement général. Avec la liberté de l'allure, il n'en va pas de même. On comprend aisément que chaque mouvement crée un accord parfait entre toutes les parties du tout, puisque toutes ces parties obéissent à la fois à chaque impulsion. Toutes les attitudes qui ce succèdent alors sont harmonieuses, parce que la vie s'y exprime pleinement, sans intervention des formules apprises, des cahiers d'expressions, des canons des Beaux-Arts. Il se passe là pour la figure humaine ce qui se passe pour le paysage toujours en mouvement sous le passage des



ondes de la lumière. Chaque transition est un tout coordonné, la vie de toujours s'exprime à chaque moment. On a désigné du mot d'impressionnisme l'art qui est né de cette perception raisonnée et enthousiaste des phénomènes de la vie universelle, et certains ont prétendu attacher à cette désignation une espèce de défaveur. On a étourdiment affirmé que l'impressionnisme, puisque impressionnisme il y a, constituait un art de hasard, sans pénétration, sans choix, se contentant de grossiers à peu près, se refusant de terminer ses œuvres par impuissance.

On a dit cela de peintres admirables tels que Claude Monet, Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley, on l'a dit de Rodin, qui nous occupe ici. J'ai montré Rodin en face des transformations naturelles, aisées, de son modèle, envahi par l'ivresse de la vérité qui se montre à lui par tous les aspects de cette forme à la fois fixe et changeante, semblable à tout ce qui existe, à tout le fugitif durable de la nature, au ciel, à la mer, à l'univers animé

par la lumière. Comment le statuaire va-t-il donner le sens d'une forme d'art à cette forme vivante, comment va-t-il transformer cette matière organique bougeante en matière solidifiée et lui garder ce frisson de vie qui est sa beauté? Tenez pour certain que ce maître, lorsqu'il va tènter cette sublime opération de créer à nouveau avec ce qui est, devient comme un timide écolier, anxieux et ému, devant sa tâche d'apprendre et d'exprimer. Il faut qu'il y ait en lui un instinct tout puissant, une faculté qui le mène et l'entraîne. Il lui est impossible, avec la terre glaise, de suivre assez vite et de représenter ces apparitions de nature qui l'éblouissent. Il se saisit alors du papier et du crayon, et d'un coup, d'une seule arabesque, il tâche de signifier la forme qu'il a devant les yeux. Ses dessins actuels sont faits de ces lignes générales qu'il se soucie peu, en vérité, de plier à représenter des détails. Il a autre chose en tête, il poursuit un bien autre but : il veut représenter le volume principal d'une figure, il veut l'enclore en un trait représentatif.

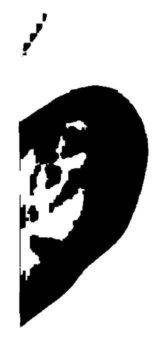


Par ce travail, qui est chez lui incessant, il produit donc des centaines et des centaines de dessins. Ceux qu'il estime bien venus, c'est-à-dire significatifs, sont conservés. Il les reprend pour un travail aussi simple que le premier : il se borne à remplir le contour qu'il a tracé, d'une main si hâtive et si sûre, d'une sorte de couleur de terre cuite qui suffit à lui représenter le volume cherché.

C'est tout. Il est donc bien inutile de lui dire que ces œuvres sont des œuvres inachevées, incomplètes. Il sait très exactement ce qu'elles sont. Où ai-je lu dernièrement qu'à un jeune homme, lui apportant des dessins de ce genre, inspirés de lui, pour en avoir son sentiment et son jugement, il répondit brièvement : « Montrez-moi autre chose. » C'est cet *autre chose* qui est derrière les dessins de Rodin, lesquels sont des signes de la vie, qu'il lit couramment, et qu'il nous demande de lire comme lui.

Lorsque les dessins sont *terminés* dans la forme qui vient d'être dite, il se trouve

qu'ils prennent des significations imprévues et multiples. Celui-ci figure assez bien un vase élégant, une amphore aux courbes et aux anses gracieuses, celui-là est une cruche massive, un pot d'argile modelé par un potier primitif. Celui-ci est une naïade jolie qui écoute chanter la source, celui-là est une sirène terrible qui bondit dans la tempête, cet autre une hamadryade emprisonnée sous une écorce, cet autre une faunesse qui court au rendez-vous des halliers, et tous sont des êtres vivants, et tous expriment un sens particulier de la vie parce qu'il y a en tous une parcelle de vie. Ils figurent fréquemment des sentiments et des passions, l'attitude et le geste, l'air de tête et de visage, étant représentatifs de nos pensées à l'égal de la parole, pour celui qui sait voir comme un autre sait entendre. Ces dessins deviennent donc un répertoire qui peut présenter à l'infini des images de la faiblesse, de la force, de la violence, de la ruse, de la colère, de la douceur, de la révolte, de la résignation, de la candeur, de la luxure



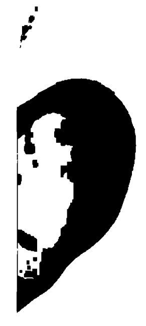
savante. Deux figures réunies, ce sont des confidences variées à chaque feuille, des chuchottements, des rires, des pleurs, des causeries ingénues ou perverses, des haines qui se guettent ou se disputent.

On peut allonger l'énumération. J'étais obligé de l'indiquer, malgré que les admirateurs de Rodin sont trop souvent accusés de vouloir donner à son œuvre une signification *littéraire!* Étrange mot! Comme si la vie avait des compartiments! Comme s'il était possible de séparer la forme des choses de leur signification! Comme si le but suprême de l'art n'était pas l'expression!

Une critique qui s'en tiendrait à essayer de montrer comment les formes ont été construites et les harmonies établies, et qui négligerait la signification de ces harmonies et de ces formes, donnerait une singulière idée de l'œuvre qu'elle étudierait. On pourrait ainsi parler des statues de l'Égypte, du Parthénon, des peintures de Rembrandt, de Velasquez, de Delacroix; sans donner seulement à entrevoir quel

rapport ont avec la vie les œuvres que l'on mesurerait et analyserait avec le soin le plus méticuleux. Maïs, disent les métreurs-vérificateurs et les chimistes, les œuvres auxquelles vous appliquez votre critique d'art *littéraire* ne sont que des thèmes pour vos développements, vous les changez, vous les transformez, vous y ajoutez votre fantaisie et votre rêverie.

Il ne faut pas craindre une accusation de ce genre. Il faut au contraire s'appliquer de toutes ses forces à la mériter. Oui, les œuvres d'art sont des thèmes qui sont offerts à tous, exactement comme s'offrent les aspects de la vie, et c'est la preuve de la puissance d'un grand artiste lorsque son art évoque pour nous le monde profond des sensations et des pensées. Je ne vois pas d'autre moyen de prouver cette puissance. Il me semble que tout cela est vérité élémentaire, et se trouve vérifié par l'histoire de l'art.



Comprenons maintenant que Rodin veut transporter dans la sculpture, avec leur forme et leur expression, les spectacles

qu'il a notés par ces légers dessins qui sont des abrégés de formes denses. Cela admis, l'essai d'explication qui vient d'être tenté n'aura pas été inutile, et l'ensemble des œuvres rassemblées au Pavillon du Cours-la-Reine pourra apparaître, même aux yeux prévenus, comme une des plus magnifiques représentations des formes de la vie, car vraiment, c'est de cela qu'il s'agit, et non de *littérature*, c'est-à-dire, d'intentions, de sujets. Les sujets y sont comme ils doivent y être, suggérés, apportés, montrés, par ces formes de la vie que le sculpteur poursuit à l'exclusion de tous autres buts. Il continue et achève là ce qu'il a commencé par ses dessins. Lorsqu'une figure, sur le papier, lui a donné, sans qu'il l'ait cherché, l'image d'une sirène, pour prendre cet exemple entre tous, lorsqu'il a, par quelques taches justes autour de cette figure, indiqué les profondeurs du ciel et de la mer, il possède une idée de sculpture qu'il reprendra quand il le voudra, qu'il mènera à l'achèvement en gardant la même vision qu'il a eue de la

nature au moment où il a fait son dessin, en modelant les plans avec la glaise selon l'indication sommaire qu'il a obtenue d'un coup de crayon.

Il a tendu vers cette interprétation du jour où il a commencé à prendre conscience du sens vrai de la sculpture, du jour où il a compris les maîtres et où il a commencé à se rapprocher d'eux. Rodin se rattache véritablement, tout d'abord, à la tradition de Puget et de Rude, par un groupe comme la *Guerre*, par une figure comme *Bellone*, à la tradition des grands sculpteurs italiens, à celle de Michel-Ange par les figures du sommet de la *Porte de l'Enfer*, à celle de Donatello, sculpteur du *Saint Georges* et du *Gattemalata*, par la figure de l'*Age d'airain*, par la statue équestre du *Général Lynch*. Le *Saint Jean-Baptiste* a la musculature équilibrée et puissante des fauves de Barye. Les mêmes illustres répondants pourraient être invoqués pour dire la filiation des masques et des bustes : l'*Homme au nez cassé*, *Dalou*, *Jean-Paul Laurens*, *Antonin Proust*, et je ne serais

pas éloigné de croire qu'il y a là, de plus, une fine entente avec Houdon. Tout ceci pour aider à définir la personnalité de Rodin depuis ses débuts, de Rodin qui est, je le répète, un révolutionnaire armé de la force classique, de Rodin qui sait l'œuvre des maîtres, qui a rejoint tout naturellement les maîtres, qui est allé par eux à la nature.

Quelques morceaux très particuliers disent la parenté indéniable avec les grands artistes de l'antiquité. Ce sont les études intitulées : *Petit torse*, *Torche penché*, *Étude de nu*, etc. Il est évident que si l'on retrouvait l'un de ces fragments dans un champ de la Grèce, tout le monde civilisé tressaillerait d'émotion et de joie devant cette beauté reconquise sur l'oubli. C'est la même densité, la même force charnelle, le même rayonnement mystérieux que donnent à la matière ceux qui savent lui insuffler la vie. Tout l'art de Rodin est dans ces torses, ces poitrines, ces dos, ces ventres, ces épaules, ces attaches des bras et des jambes.

Si l'on passe de ces figurines isolées aux groupes par lesquels il a exprimé, comme il sait le faire, non pas un sujet, mais l'idée naturellement suggérée par un état de la forme humaine, on trouvera la même science exacte, la même splendeur qui émane secrètement du vrai.

C'est la série tout d'abord entreprise pour composer la *Porte de l'Enfer*. Qui ne se souvient de ces œuvres significatives par elles-mêmes lorsqu'elles sont détachées de l'ensemble, et qui s'ajoutent si bien les unes aux autres dans le cadre qui enferme un des plus terribles, des plus mélancoliques et des plus beaux tumultes humains qui aient jamais été exprimés par l'art. C'est, pour prendre quelques exemples, la *Faunesse accroupie*, que l'on peut comparer, dans son attitude singulièrement hardie, aux Vénus accroupies de la Grèce et de Rome, et qui montre ainsi, d'une seule fois, le traditionnalisme et la nouveauté de la statuaire de Rodin. C'est le groupe des *Trois sirènes* enlacées qui chantent. C'est la *Cariatide*, si lasse, si accablée, qui penche

la tête, ferme les yeux, écrasée sous la lourde pierre qui pèse sur elle de tout le poids du destin. C'est la *Faunesse debout*, c'est la *Faunesse à genoux*, le même admirable corps nerveux, brûlé de passion. Ce sont les deux *Femmes damnées*, l'une couchée sur le sol, douloureuse et pleurante, l'autre qui l'appelle en vain et ne peut réussir à la ranimer. C'est le *Jugement dernier*, un réveil des morts, l'avare qui cherche encore son trésor, la femme luxurieuse qui s'offre toujours. C'est l'*Enlèvement*, l'homme qui soulève de terre, à bout de bras, la femme ramassée sur elle-même que nous avons déjà vue en *Faunesse accroupie*.

Toutes ces œuvres, placées dans le cadre de la *Porte de l'Enfer*, retirées, remises, au cours de la recherche d'harmonie générale qui a été, qui est toujours, la préoccupation de Rodin, ont été suivies d'une infinité d'autres, issues du même esprit et du même travail. Toutefois, on peut distinguer deux tendances chez le sculpteur, et il ne pouvait en être autrement. Il a été

de plus en plus vers la vie complète, il a montré la lumière avec l'ombre, la joie d'être en même temps que la terreur du mystère. Il ne pouvait se confiner dans l'angoisse, et il a voulu, et il veut de plus en plus, dire l'acceptation sereine des lois qui se déduisent de l'état de l'univers. Après avoir désigné comme vices et comme péchés, selon l'arrêt prononcé par le christianisme, les fatalités auxquelles l'homme est soumis avec la nature tout entière, il en est venu à la conception païenne qui ne jette pas l'anathème aux forces obscures et qui s'identifie avec la substance même de la vie.

Chez Rodin, désormais, s'il y a toujours cet émoi ressenti par les âmes inquiètes, par les esprits pensifs, devant ce mystère sacré de la vie qui a engendré toutes les religions, toutes les philosophies, toute la poésie et toute l'action, il y a aussi une sérénité adoratrice de tout ce qui est. Chez Rodin, la notion de vie et la notion de beauté se confondent. Il est en extase devant Tout, et c'est le dieu Pan dont on

avait entendu clamer la mort, au soir, sur la mer, qui manifeste ici son existence immortelle, à jamais mêlée aux choses. Toute une série de scènes exprime directement cette intervention du dieu des jardins. Le *Faune emportant une femme*, armé d'un cep de vigne, court, chargé de son fardeau. Le *Satyre* rit de sa bouche lippue pendant que se débat entre ses bras une femme colère. Cette même femme, ensuite, se coiffe et rit à son miroir. Le *Faune attiré par la Bacchante* est un vaincu à son tour. Le *Vieil arbre* est une des plus significatives inspirations de cet art de poésie païenne. C'est un faune encore, à la fois homme, animal et végétal. Il est poilu, crevassé, branchu, feuillu. Ses bras étendus, l'une de ses jambes fixée en terre, l'autre levée, sont à son corps comme les branches et les racines au tronc. Les pampres de la vigne couronnent sa tête aux cornes de bélier. Une femme mignonne et nerveuse, toute menue, grimpe comme à un arbre le long de ce faune, petite divinité bocagère moqueuse et familière. On

souhaiterait de voir ce délicieux groupe sur la pierre moussue d'un autel d'Arcadie, parmi les fruits, les fleurs et les ruches. L'*Éternel printemps* est un épanouissement de la jeunesse et de l'amour. Les *Bénédictions* sont des figures de femmes planantes d'un doux mouvement d'oiseaux qui vont se poser. Les *Vagues* sont des corps de femmes qui ont la grâce onduleuse de la houle légère.



Toutes ces images de joie naturelle et de vie libre gardent intacte la puissance de réalisation de Rodin. Il n'a pas abandonné d'ailleurs les spectacles de passion où il peut incarner toute sa violence expressive, et c'est le cycle complet des saisons humaines qu'il parcourt, depuis la pure ivresse du printemps et la chaude maturité de l'été jusqu'à la mélancolie dorée de l'automne et à l'immobilité silencieuse et funèbre de l'hiver. La lutte permanente de l'homme et de la femme n'est-elle pas exprimée de façon saisissante par l'*Emprise*, deux figures debout qui achèvent leur bataille, l'homme vaincu, la femme le

dominant et l'étreignant? Y eut-il jamais un mouvement de rage mieux marqué que par les *Sirènes qui se mordent?* Et quel beau symbole simple et clair, encore, que celui de la Sirène qui plonge emportant sur son dos un jeune homme à l'abîme! Et quelle expression d'impuissance et de martyre dans ce torse d'homme, désigné tout naturellement comme un *Marsyas*, et que l'on devine suspendu, crispé et haletant sous la souffrance! Et quelle fin de tout, la *Vieille femme*, répétition de celle qui a pris place au Musée du Luxembourg, et cet homme qui disparaît dans la terre, qui peu à peu se confond avec elle, un bras encore levé qui va disparaître comme le reste!

Il faudrait tout énumérer, et il faut tout voir et tout étudier, de cette admirable exposition : *Psyché*, la *Jeune mère*, *Le Frère et la Sœur*, *Les Saisons*, *Le Poète et les Muses*, *Persée et Méduse*, *La Terre*, l'*Éternelle idole*, la *Danaïde*, la *Femme au bain*, la *Petite figure droite*... C'est un monde, une profusion d'êtres variés, de formes exprimant des sentiments, qui

doivent inspirer l'admiration pour l'art créateur qui se renouvelle ainsi sans cesse. Je n'ai pas dit tous les bustes admirables: Victor Hugo, Puvis de Chavannes, Octave Mirbeau, la Tête de femme (Mme Russel), la Tête d'homme (M. Eddy), et le dernier, celui de Falguière. Enfin, cette foule d'esquisses, de figurines, de bustes, est dominée par les grandes œuvres depuis les débuts jusqu'à l'heure actuelle : la *Guerre* à l'aile cassée faite pour le concours ouvert au lendemain de 1870 en vue de dresser le souvenir de la défaite au rond-point de Courbevoie; — l'*Eve*, une des plus belles incarnations de la femme de toujours, que l'on devrait mettre sur un piédestal au centre d'une place de Paris, au-dessus de la grande foule née d'elle; — l'*Age d'airain*, fin, droit, calme et douloureux à la fois; — le *Saint Jean-Baptiste* qui va devant lui d'une telle enjambée brutale, ignorante de l'obstacle et de la longueur du chemin; — la *Porte de l'Enfer*, qui est la magnifique synthèse de toute une partie de l'œuvre de Rodin; — les *Bour-*

geois de Calais, d'un groupement si nouveau, d'une si belle signification de sacrifice et d'héroïsme; — le *Victor Hugo* avec les admirables Voix qui l'entourent, la douce voix intérieure, la voix irritée de l'histoire, et l'Iris messagère; — enfin, le *Balzac*, qui marque de toute sa force, non ébranlée, le point d'arrivée de Rodin, et que l'on doit comprendre pleinement parmi tous ces dessins, toutes ces esquisses, toutes ces œuvres, qui conduisent insensiblement à l'apparition logique de cette figure infiniment étudiée, infiniment complexe (voir l'Étude de nu pour le Balzac), où toutes les nuances se fondent et se résument en quelques grands plans. C'est assurément, malgré la Société des gens de Lettres et les ricaneurs du Salon, la plus belle, la plus complète, la plus significative des œuvres de Rodin. Par elle, non rejoignons le Moyen-âge, l'Antiquité de la Grèce et de l'Égypte.

Cette exposition de l'œuvre de Rodin marquera une date. Elle témoigne d'une compréhension générale unique en ce

moment dans la sculpture, envahie par les formules bureaucratiques et indifférentes. Il semble devant ces œuvres ainsi dressées sur leurs blanches colonnes, voir un monument en construction où toutes les formes se coordonnent, et c'est un monument en effet qu'élève Rodin à lui seul, un monument frémissant sous l'afflux de la force universelle, un temple dédié à la beauté des choses, à la passion, à la vie.

VIII

L'EXPOSITION DÉCENNALE DE LA SCULPTURE

§ I. — L'ÉCOLE FRANÇAISE

Les œuvres qui constituent l'Exposition Décennale de la sculpture ne peuvent que montrer la continuation du grand débat entre l'art de l'École et de l'Institut et l'art naturiste qui est véritablement l'art traditionnel. Je ne referai pas une fois de plus cet exposé, bien que les redites obstinées soient nécessaires. Aux lecteurs de ces petits livres, quelle que soit leur opinion sur les forces en présence, j'ai désiré surtout faire admettre une manière de poser la question, et je ne crois pas utile de multiplier outre mesure les exemples. De plus, les œuvres de la Décennale ont été vues aux Salons annuels, et encore, l'examen nouveau de

ces œuvres déjà vues est difficile, sinon impossible, la nef du Grand Palais étant encombrée comme l'on sait.

Il n'y eut jamais pareille exhibition désordonnée, il n'y a qu'une voix pour le proclamer : on ne peut tourner autour d'une statue sans risquer de se cogner à dix autres, et surtout, la lumière crue, aveuglante, supprimant les ombres et les demi-teintes, rend insupportable la vision de cet amas de figures qui gesticulent, qui s'envolent, de chevaux qui se cabrent, capharnaüm de plâtres, de marbres et de bronzes, où le bon et le mauvais sont confondus en une mêlée à laquelle vient s'ajouter la foule des visiteurs désorientés, perdus dans ce labyrinthe de monuments, de statues et de bustes. Si vous ajoutez, à la sculpture entassée là, les œuvres disséminées un peu partout, dans les jardins, au long des allées, au centre des parterres, et celles qui font partie de la décoration des édifices, frontons, bas-reliefs, groupes provisoires ou définitifs, vous commencez à entrevoir une des raisons de la médio-

crité incontestable de la production de la statuaire. Cette abondance de sujets répond à la nécessité de vivre. C'est la concurrence qui s'exerce, et voilà tout. Ajoutez que l'art est encore compliqué par le métier. Il y a de l'ouvrier dans le statuaire, pétrir une statue comporte un labeur manuel fatigant, irritant, peu fécond en satisfactions pour l'artiste : il y faut véritablement apporter une conviction obstinée, l'âpreté d'un travail continu. Et l'œuvre une fois faite, cette œuvre sur laquelle le sculpteur aura passé de longs jours, de longs mois, qu'adviendra-t-il ? Celui qui a travaillé à force dans un atelier glacial va-t-il trouver le prix de ses peines ? Le fait n'est pas fréquent : la vertu des sculpteurs ne trouve pas toujours sa récompense. Si l'État n'achète pas, s'il n'y a pas une ville de province privée de grand homme en quête d'un sujet pour sa place publique, l'artiste court grand risque de rester en tête-à-tête avec son encombrant bonhomme de glaise. Le bourgeois amateur n'habite pas d'appartements assez

hauts de plafond pour se donner le luxe d'une statue : un cadre est plus facile à loger qu'un monument, et la réduction Collas d'un groupe primé par le jury est tout ce que peut supporter une borne-pendule en simili-marbre.

Le sculpteur accepte donc ce qui se présente, et il ne saurait faire autrement. Il accepte tout : le sujet, la manière de le traiter, l'autorité d'une commission, d'un inspecteur, la date de la livraison. Il accepte, et il remplit le programme avec plus ou moins de facilité, plus ou moins de hasard heureux, mais à coup sûr avec une indifférence parfaite. Il ne peut avoir, dans ces conditions, l'amour de la vie, la volonté de l'étude, de la recherche, du recommencement, la patience acharnée pour mener l'œuvre à sa fin logique. Il en est, soyons en assurés, qui ont ce désir et cette inquiétude en eux. Ceux-là sont très malheureux. J'ai reçu les aveux et les confidences de quelques-uns, et je les sais victimes d'une situation qu'ils n'ont pas créée, qu'ils n'ont pas comprise à temps, et qu'ils

subissent, et qu'ils subiront probablement jusqu'à leur dernière minute.

L'État est-il plus responsable? C'est un mot bien vague, l'État, c'est une personnalité bien complexe à saisir. Ici encore le ministre du moment et la direction des Beaux-Arts sont poussés dans une voie qu'il leur est difficile de quitter pour une autre. Il faudrait une violente secousse, un brisement de rouages administratifs qui ont près de trois siècles d'existence, qui vont toujours s'usant, mais qui fonctionnent tels quels. Notre Administration est la continuation des surintendances et des bureaux de l'Ancien régime, de la Révolution et de l'Empire, et elle est, de plus, forcément engagée vis-à-vis d'une démocratie très peu révolutionnaire, très conservatrice au contraire, très traditionnelle, qui ne cherche nullement ses ressources en elle-même, qui parle toujours de l'initiative privée sans jamais rien faire pour l'aider à naître, qui ne songe qu'à l'État, encore et toujours qu'à l'État. La responsabilité de l'État est ainsi créée, il doit

subir les charges accumulées, faute d'avoir l'énergie nécessaire pour déclarer que le régime de l'École a assez duré, que le temps est passé des commandes obligatoires et du mirage des récompenses.

Plus on réfléchit, plus on s'aperçoit que cette organisation a fait son temps, qu'elle est définitivement impuissante à commander l'évolution de l'art, qu'elle est en désaccord formel avec les conditions de la vie sociale. Il n'y a pas à hasarder de solution à un tel conflit. Le changement viendra tout naturellement de la marche humaine, des influences exercées par les nations les unes sur les autres, de la montée progressive du socialisme, de l'affranchissement spirituel des masses, d'un monde nouveau qui laissera s'épuiser ce qui n'aura pas été supprimé.



Ne doutons pas que cette agonie lente de l'ancien organisme des Beaux-Arts ait déjà commencé. Plus rien de vivant ne peut désormais se former là. Que l'on me comprenne bien. Je ne mets nullement en doute le talent appris des professeurs et

des élèves, j'accorde au contraire ce talent aussi considérable que l'on voudra, fait de tous les préceptes et de toutes les recettes, apte à exprimer la force, la grâce, la mesure, etc., selon les règles admises. Ce qui manquera, ce qui a toujours manqué, c'est la liberté, c'est l'inattendu de la vie. Examinez le talent très certain, très digne, d'un artiste tel que M. Paul Dubois, vous découvrirez une retenue, une gêne, une timidité. Ce n'est nullement de la force concentrée, c'est une faiblesse qui se connaît et qui s'observe. M. Dubois croit à son art, est incapable de se laisser aller à aucun charlatanisme, il se montre donc tel qu'il est, capable de jolies nuances, visibles dans les bustes de Pasteur, du professeur Lannelongue, de Legouvé, incapable de réaliser une œuvre monumentale autrement que par une érudition hésitante : on l'a vu pour le monument de Lamoricière élevé dans la cathédrale de Nantes, on le voit ici pour la *Jeanne d'Arc* équestre, qui est une armure pauvrement réalisée, on le voit par la statue tombale du duc d'Aumale,

qui est un vêtement gisant. Le réalisme n'est pas là, et le grand sentiment expressif manque.

Je préfère toutefois cet art, dont la recherche peut sembler touchante, à l'art de M. Barrias exhibé à grand spectacle et à grand orchestre dans le monument de Victor Hugo. C'est une des rares œuvres nouvelles de l'Exposition Décennale de sculpture française, et elle vient bien à point pour représenter, en cette dernière année du siècle, l'art de l'École avec sa méthode de remplissage. Les motifs de décoration et les figures amoncelés ici en pyramides font songer à une apothéose d'opérette et non à l'exaltation d'un grand écrivain. Les Muses qui entourent le poète sont des petites femmes de théâtre et le Victor Hugo, qui est à tout prendre la meilleure figure du groupe, prend de tout ce qui l'entoure une pose guindée et malencontreuse. En somme, l'œuvre est à la fois redondante et vide.

La déception est d'un autre genre avec M. Frémiet et ses travaux d'histoire natu-

relle : *Orang-outang et Sauvage*, *Femme de l'âge de pierre et Ours*. Le métier, ici, est trop appuyé, consciencieux et lourd, d'une démonstration pénible. De même, le saint Georges combat un lézard de Muséum. Mais tout cela ne fait qu'entraîner à des redites. De même pour la *Jeanne Darc* de M. Mercié, l'héroïne en désaccord évident avec la France, savamment transposée de l'art du XIVe siècle. De même encore le *Larochejacquelein* et le *Lavigerie*, par où revit à l'Exposition la souple imagination de Falguière. De même toujours, l'art purement classique de M. Thomas : *Hyppocrate et Hygie ;* de M. Guillaume : *Andromaque*, *Orphée*, art qui présente des analogies si évidentes avec la sculpture du premier Empire que l'on peut voir à la Centennale. Ce ne sont pas les seuls exemples de cette survivance qui pourraient être cités. Ces exemples abondent. Le résultat est une monotonie extraordinaire, combien de fois constatée aux Salons annuels. Ah ! cette Monotonie, personne ne songera donc à lui élever une statue, qui résumerait

toutes les Aurores, toutes les Nuits, tous les Réveils, tous les Sommeils, toutes les Galathées, toutes les Psychés, toutes les Marguerites périodiquement ramenées. Placée au milieu de la nef, cette statue emblèmatique nous dispenserait d'aller regarder les torses, les jambes, les bras identiques, et la rangée des bustes. Véritablement, on ne se douterait pas que le monde varié, illimité, des formes en mouvement appartient aux sculpteurs, toute l'humanité et toute l'animalité agissantes dont l'étude a été à peine abordée.

Mais non ! Léda est toujours pensive au contact du cygne. Sans cesse Mercure a besoin de rattacher ses talonnières. Les jeunes faunes sourient et frétillent. La Fortune effleure une roue ailée et se maintient en une attitude de théâtre. Persée brandit la tête de Méduse d'un geste banal de vainqueur bellâtre. Madeleine pleure et agite des mains manièrées. Judith se dresse en tragédienne devant le lit d'Holopherne. Apollon préside au supplice de Marsyas. Des Bacchantes gesticulent en

des ivresses méthodiques. Les tombeaux sont hantés par des figures voilées porteuses de palmes Quand Biblis n'est pas changée en source, c'est Acis qui est transformé en fleuve. Les Nymphes font vis-à-vis aux Sirènes, les Jeanne d'Arc et les Suzanne, les Adam et les Prométhée alternent parmi les statues des grands hommes, des ventres tendus sous les redingotes, des têtes à plumets, des gestes à crever la verrière, des lutteurs et des ténors, un excès de pensée sur les fronts et dans les attitudes.

Tels sont encore, sans aucun renouvellement, sans retour à la nature, les habituels motifs d'inspiration de la sculpture.

Qu'importe, dira-t-on, le sujet choisi, la légende inscrite sur le socle ! Ce n'est pas le nom donné à la statue qui fait sa bonne ou sa mauvaise qualité artistique, il faut passer outre aux désignations et ne considérer que les plans, les creux, les reliefs, les formes. Le sujet usé, qui a déjà été raconté par des générations de tailleurs de pierres, ce sujet n'est qu'un pré-

texte, et ne vaut même pas d'être discuté. L'intérêt ne doit aller qu'aux attitudes des corps, qu'aux mouvements des membres, qu'aux expressions des visages.

D'accord, mais n'arrive-t-il pas aussi, très naturellement, très logiquement, que le sculpteur n'emprunte pas seulement un sujet de statue ou de groupe à la liste des formules en circulation. Il s'assimile aussi le sentiment et l'exécution de l'école ou de l'individualité qui lui fournissent son inspiration première. Après s'être habitué à trouver toute réalisée l'indispensable pensée initiale, il s'habitue également à chercher hors de lui, et hors de la vie, les procédés de travail et les réalisations matérielles. Il a commencé par prendre le nom d'une figure, par s'approprier un symbole, il continue et il finit en transposant les arrangements des draperies, les aspects des chairs, les musculatures des bras, des jambes, des torses, les significations des traits et des gestes. Tout le banal et tout le convenu des recommencements inutiles apparaissent alors, et les travaux d'aujour-



d'hui ne sont plus que des adaptations et des affaiblissements des arts d'autrefois. L'antiquité, la Renaissance, le XVIIe et le XVIIIe siècles reviennent en des études anémiées, habilement construites parfois, mais d'un esprit plat et insipide. Le promeneur de Musées qui connaît les statues rangées au rez-de-chaussée du Louvre n'a pas de peine à reconnaître la provenance des morceaux, l'agencement des raccords. Voilà bien les charpentes solides des Vénus, les marches courantes des Dianes, les accoudements des Bacchus et des Hercules, les envolements des Mercures. Voilà les jeux enfantins des Amours, la lubricité des faunes, les nobles pantomimes des héros, les songeries placides des vieillards. Tous les accessoires y sont, jusqu'aux barbes des Fleuves, jusqu'aux urnes penchées des Rivières, jusqu'aux couronnes fanées des Bacchantes. Rien ne se détache de ce troupeau de formes mortes, de ces gestes d'habitude, rien ne vient révéler une violence nouvelle, une douceur inconnue.

Il est parfois d'autres œuvres qui arrê-

tent le regard au passage par une gesticulation exacte, par un accent de vérité. Mais que l'on approche, et une hésitation, puis une désillusion se produisent. Les figures sont de mesures rigoureusement naturelles, les proportions sont celles des corps vivants, mais il semble que l'artiste se soit efforcé à reproduire seulement les surfaces. Aucun travail volontaire ne se révèle par ces enveloppes molles qui ne recouvrent rien du système nerveux et du système musculaire. A l'opposé des grands sculpteurs qui donnent à la fois l'impression du contenant et celle du contenu par la beauté et la largeur des plans, par la souplesse des creux, par le décisif des reliefs, on ne s'est ingénié ici qu'à rendre visible, non pas même la qualité de la chair, mais l'aspect uniforme de la peau d'un corps fixé en une attitude ou étendu au repos. L'art ne réside pas en ces productions photographiques, aussi immobiles, aussi dénuées d'intérêt artistique et de vie que des moulages. Ce que l'art d'aujourd'hui devrait s'acharner à pour-

suivre, à l'inverse des traditions de la Grèce, de Rome, du style Louis XIV, c'est la surprise des silhouettes inattendues et des mouvements fugitifs et souples. Là, dans ce monde de l'action, il est des découvertes à faire, et il faut y convier les indépendants et les individuels.

Pour résumer, presque toutes les œuvres exécutées par les sculpteurs qui ont appris, aussi bien appris que possible, leur métier à l'École des Beaux-Arts, découlent du même enseignement qui se préoccupe de définir les constructions, de fixer fragmentairement les formes, mais qui ne va pas jusqu'à la conception de l'unité, jusqu'à la vérité générale. Ce n'est pas ici médire des qualités d'exécution que possèdent nombre de ces artistes, c'est constater une tendance. Regardez ces statues si bien finies, toutes se ressemblent, ce sont les mêmes accents de force, les mêmes passages de douceur, à croire que toutes sortent du même atelier. Regardez la vie ensuite, rien ne se ressemble, c'est l'infinie variété.

Quelques-uns le savent. Beaucoup s'en inquiètent. Parmi les exposants de cette Décennale, il est des œuvres, des efforts qui ont été déjà classés avec honneur : la série de bustes, d'une réalité si serrée, de M. Dalou; le *Monument aux Morts*, de M. Bartholomé; le bas-relief des *Boulangers*, en grès émaillé, de M. Alexandre Charpentier; le bas-relief de *Histoire du feu*, en pâte de verre, de M. Henry Cros; la statue de l'*Effort*, le buste de J.-K. Huyssmans, et un gracieux *Printemps*, placé à l'entrée de l'esplanade des Invalides, de M. Pierre Roche; l'*Eve*, de M. Captier; la *Mélodie*, de M. Hexamer; les bustes d'Edmond de Goncourt, du musicien Chausson, la statue de Canrobert, par M. Alfred Lenoir; le *Chapiteau des baisers*, de M. Emile Derré; la *Peinture*, de M. Camille Lefèvre, placée au péristyle du Grand Palais, une figure vigoureuse et vivante, sans rien de la convention généralement usitée dans ces collaborations du statuaire avec l'architecte; l'*Aphrodite*, de M. Bourdelle; la *Mort de*

Procris, de M. Escoula ; les *Evangélistes*, et les *Jeunes filles*, de Mme Cazin ; le *Saint-François d'Assise*, de Mme Besnard; le *Matin*, de M. Vernhes; la *Petite fille*, de M. Schnegg: le *Cher souvenir*, de M. Pendariès ; la *Bacchante à la chèvre*, de M. Soulès ; la *Source*, de M. Mengue ; les animaux de MM. Gardet, Peter; la *Bacchante*, la *Nymphe*, de M. Injalbert ; les *Lutteurs*, de M. F. Charpentier; la *Perversité* et les bustes de cire, de M. Ringel; l'*Infante hollandaise*, de M. Agathon Léonard; le *Buste de femme*, de M. Fix Masseau.

De même, M. Carabin expose les six statuettes de la *Danse serpentine*, où il a mis toute la force et la finesse de son art. On revoit les charmantes figurines de M. Dejean. Et Mlle Camille Claudel, qui a traduit en marbre la *Profonde pensée*, expose une autre statuette · le *Rêve au coin du feu*, qui ne le cède en rien à la première pour la grâce robuste, pour la magnifique expression vivante que l'artiste donne à chaque fragment qu'elle ébauche comme à chaque œuvre qu'elle achève. Je

m'arrêterai ici, après avoir dit toutefois qu'une partie des belles productions du regretté Carriès a été exposée avec un soin parfait par ceux qui ont gardé sa mémoire.

Un article sur la sculpture moderne, si abondante et si mal classée, aboutit forcément à l'énumération d'œuvres vues aux Salons. Qu'il soit dit tout au moins, en conclusion, qu'il y a là tout un groupe d'artistes décidés à passer outre aux formules, et qui semblent nous promettre enfin une suite à la vraie tradition.

§ II. — LES ÉCOLES ÉTRANGÈRES

Il me reste à parcourir les sections étrangères, logées dans le côté gauche de la nef du Grand Palais, et à chercher, sinon la caractéristique de chaque race, de chaque région, du moins la révélation d'artistes particuliers et d'œuvres exceptionnelles. Le caractère local tend à s'effacer de plus en plus, il est inutile d'insister sur cette observation. J'ai été bien puni d'avoir

vaguement réclamé à la Grèce moderne le souvenir réfléchi de l'art de ses ancêtres : les artistes d'Athènes se sont émus, paraît-il, d'une opinion où il y avait, non pas un dédain, mais un regret et un désir. Un excellent écrivain du journal l'*Asty* a fort heureusement remis les choses au point et développé pour ses compatriotes ce que j'avais indiqué trop sommairement, à savoir que l'on réclame comme instinctivement, dans une exposition internationale, une saveur originale, une expression différente, à chaque groupe nouveau que l'on aborde. Cela n'infirme rien du talent dépensé dans les peintures, aquarelles, pastels, des artistes grecs modernes, mais j'ai tout de même une déception en trouvant tant d'essais timides et gentils sous cette enseigne émotionnante de la Grèce, et je demande à ces artistes un retour sur eux-mêmes et un effort plus grand vers la nature.

Je fais la même demande aux sculpteurs, à M. Bounanos, qui expose une *Nana*, à MM. Caracatsanis, Krinos, qui exposent des portraits, à M. Georges Vroutos, qui

expose un *Amour brisant son arc* et un *Enfant au crabe*.

Si de Grèce, je passe en Italie, là aussi un glorieux passé pourrait me rendre exigeant et morose. A défaut de grandes œuvres, pourtant, voici un charmant artiste dont l'œuvre nous sourit. Par ses dessins si prestes, par sa figurine de l'*Acquaiolo*, par cette autre d'un *Petit Pêcheur*, M. Vincent Gemito nous attire et nous garde. Il y a une certaine grimace, une évidente singerie dans ses œuvres menues, mais cette grimace est jolie, cette singerie est malicieuse et spirituelle, et toute une face de l'Italie nous apparaît avec sa mimique nerveuse, sa souplesse expressive. Ajoutez que la fine tradition des bronzes de la Renaissance survit dans ces statuettes : observez, après le visage et le geste de l'Acquaiolo, le piédestal si bien sculpté et orné si discrètement en fontaine. — M. Vincent Gemito a naturellement une légitime influence, et il est d'autres statuettes charmantes dans sa manière, le *Porteur d'eau arabe*, de M. Fon-

tana, le *Guitariste*, de M. Grossoni; le *Pêcheur*, de M. Jollo; les *Petits enfants*, de M. Joseph Renda; le *Pêcheur de polypes*, de M. Rossi... Tout cela aussi est grimaçant, adroit, joli, spirituel, et, à tout prendre, je préfère cet art, qui a un charme évident, à un groupe dégingandé et théâtral comme les *Saturnales* de M. Biondi, qui a méconnu le grand art de la liaison et de l'harmonie en ses personnages de grandeur naturelle traités avec une rigidité et un détail photographiques. — Je citerai encore, de M. Graziozi, le *Fondeur*; de M. Vela, les *Victimes du travail.* Et l'on me dit que la sculpture italienne est incomplètement représentée, ce qui m'a été dit aussi pour plusieurs autres sections.

En Espagne, il y a les bustes de M. Qurol y Subirats, les molles *Vertus théologales* de M. Blay y Fabrega, un enfant de chœur en bronze, de M. Fuxa y Léal, puis nombre de sujets anecdotiques, et enfin un artiste tout à fait intéressant, M. Benlliure y Gil, expose une très belle statue du romancier populaire Trueba, des bustes d'une

facture pittoresque et solide. Son monument de marbre et de bronze au ténor Gayarre pourra surprendre par l'excès d'ornementation, la bière enjolivée à profusion, la frise de petits amours chanteurs, mais vous louerez l'imagination intelligente de sa *Cheminée*, qui a pour motif une scène de l'Enfer du Dante, et surtout vous admirerez son monument de Velasquez (au pavillon espagnol), avec le ressouvenir des chefs-d'œuvre de l'artiste indiqué au socle de marbre, et la statue, de fière mine mystérieuse, du grand peintre de Madrid.



En Portugal, M. Antonio Teixeira Lopes fait preuve d'érudition et de talent avec les Portes de bronze de l'église de Candelarra à Rio-de-Janeiro, sans nous faire admirer toutefois le style fleuri et contourné dont il s'inspire. Le même artiste a exécuté en bois peint un saint Isidore, de ce réalisme religieux particulier à l'autre côté des Pyrénées, puis un *Caïn*, puis une statue de l'*Histoire* d'un goût sobre : en somme, un ardent et un chercheur. Je

citerai encore la *Nymphe*, de M. Coste, et je passerai aux nations du centre et du nord de l'Europe.

L'Allemagne nous présente des œuvres solides, pleines, massives, appuyées comme des démonstrations. Il est ici question, non des anecdotes sentimentales qui abondent, mais des productions savantes et sérieuses de la race : les bustes de M. Adolf Hildebrand, où le caractère individuel est nettement affirmé, — le buste également expressif de Guillaume Wolff, par M. Werner Begas, — le *Caïn* de M. Reinhold Begas, — et toute une série de bronzes, la plupart lisses et polis comme du marbre noir, nés d'une volonté attentive à étudier l'antique. Malgré l'emploi évident d'une formule, il y a là un intérêt, un curieux amalgame, une marque allemande. Ainsi, l'*Athlète*, l'*Amazone*, la *Danseuse*, le *Centaure blessé*, de M. Franz Stuck; le *Taureau romain*, de M. Geyger ; le *Centaure* de M. Beermann; la *Mélusine*, de M. Dittler; *Adam* et *Eve*, de M. Eberlein ; l'*Europe*, de M. Wrba. C'est encore une sculpture à

retenir, de forme dense et ronde, que le groupe d'*Adam et Eve*, en marbre, de M. Peter Brener. Pour la *Tempête* de M. Robert Diez exposée au Cours-la-Reine, c'est le fragment d'une fontaine de Dresde, une figure de femme lancée par les flots au galop d'un cheval marin parmi des divinités nageantes, des squales terribles, des pieuvres gigantesques. Tout ce mouvement supporte une vasque pour laquelle on pourrait craindre quelque catastrophe, mais s'il y a une intention incontestable de furie dans les figures, l'encombrement tue le mouvement, et c'est encore ici, comme presque partout, de l'art immobile.

L'Autriche présente à part, dans un massif du Cours-la-Reine, un *Marc-Antoine* traîné par des lions, de M. Arthur Strasser, qui est une œuvre de goût théâtral très mesuré en regard des constructions de sculpture colossales, désordonnées, dont la Hongrie a garni la nef du Grand Palais. Telles la figure équestre du *Roi Mathias* et une *Figure accessoire*, de M. Jean Fadruisz, la *Bataille de Zenta*, de

M. Joseph Rona, le groupe du Génie de la Gloire et du Génie de la Science, pour le monument millénaire, et la figure allégorique *Hungaria*, de M. Georges Zala. Toutes ces statues, avec la meilleure volonté du monde, apparaissent véritablement creuses et encombrantes. De M. Joseph Rona, je préfère les sujets de proportions moindres, tels que la *Leçon de musique*, et je discerne aussi une sévère statue de vieille femme, de M. Strobl.

La Suisse a des artistes tels que M. Waldmann, épris des souples musculatures et des beaux mouvements félins ; M. Niederhausern qui expose, avec des fragments du monument Verlaine, un buste très caractéristique du peintre Hodler ; M. Charles Topffer, auteur de délicates statuettes de bois et de marbre. On trouve encore en Suisse des imitations de l'art italien de Gemito et des imitations des formes de notre « art nouveau », simple preuves de bons voisinages.

Les pays de l'extrême nord de l'Europe ont des expositions de sculpture assez

restreintes. On se fera plutôt une idée du goût naïvement ingénieux, de la science sans pédantisme, des artistes danois, norvégiens, suédois, russes, finlandais, en visitant les pavillons de la rue des Nations et du Trocadéro où la sculpture, comme la peinture, est si bien alliée à l'architecture par d'heureux détails, par des accents en harmonie avec les formes générales. C'est par l'architecture issue de leur sol, en rapport avec l'atmosphère, les éléments, les nécessités de la vie, que se créera une sculpture originale, inspirée de la mer et de la terre, de la pêche et de la chasse, des expressions et des silhouettes humaines. Au Grand Palais, dans la section du Danemark, sont des œuvres attentives et honorables ; le *Monument funéraire*, de M. Rudolf Tegner ; le buste de *M. Georg Brandes*, de M. Wilhelm Bissen ; *Une jeune femme qui écrit*, de M. R. Bogebjerg. Un peintre se retrouve ici sculpteur, M. Willumsen, avec ses figures d'un art cubique. En Norvège, le buste du *Professeur Fridjof Nansen*, par M. Anders Svor, le buste de



Jonas Lie, par M. Gunnar Utsond. En Suède, une *Bretonne*, de M. Christian Eriksson. Parmi les Finlandais, M. et Mme Vallgren, habitués de nos Salons annuels, et dont on retrouvera les petits bronzes, les reliures, auprès d'une œuvre nouvelle, le *Monument d'Alexandre II pour la Finlande.*

En Russie, des statues officielles, des personnages historiques, des sujets légendaires, de M. Antokolsky; des portraits ressemblants, de M. Bernstamm; des bustes et des études, de M. Ginzbourg; des chevaux, de M. Pierre Tourgueneff; — et parmi beaucoup d'essais timides et de faibles réalisations, tout à coup, la vision surprise et charmée d'un délicat artiste, le prince Paul Troubetzkoï. La série de sculptures qui le révèle est, me semble-t-il, la manifestation la plus vive, la preuve de sensibilité la plus évidente, qui aient été rencontrées jusqu'ici, au cours de ce voyage à travers la sculpture européenne, sans méconnaître pourtant le napolitain Gemito, de si fine race. L'artiste russe apparaît enfin comme

un non-rallié aux formules, comme un esprit libre, ardent à épier la nature, à vouloir fixer les formes vivantes, avec leurs souplesses, leurs mouvements, leur lumière. Quelquefois, il ne dépasse pas l'ébauche, et c'est encore spontané et joli, mais le plus souvent, il achève, et c'est alors d'une nervosité de vie, d'une finesse de constructions, d'attaches, de modelé, tout à fait délicieuses. J'en atteste cette figurine de femme assise, sa robe largement déployée autour d'elle, la tête, les épaules, les bras, savamment et doucement nuancés par la clarté et l'ombre, et ce Tolstoï à cheval, rigide et pensif, et le groupe de la mère et de l'enfant, et le jeune homme si nettement campé. Ce talent agile et perpicace ne se complaît pas, comme on le voit, dans un seul ordre de sujets. Il apporte encore sa curiosité et sa décision pour représenter un cocher de Moscou, un Esquimau en traîneau, une vache, un cheval, et il ne se dissout pas, tout au contraire il s'affirme avec une rare fierté, lorsqu'il aborde la statue de gran-



deur naturelle, le portrait du prince Galitzine, l'homme corpulent si carrément assis, le visage sérieux, d'une expression réservée et perspicace. Sûrement, l'artiste de cet ensemble d'œuvres, s'il ne se laisse pas aller aux facilités de l'improvisation, aux habiletés de métier, a devant lui un long et beau chemin à parcourir.

En Belgique, M. Constantin Meunier, dont on a vu à Paris une exposition d'ensemble, peintures et sculptures qui composaient un sombre poème de travail et de misère, est présent par une statue de *Faucheur* et un haut-relief de la *Moisson*. Le sculpteur d'Anvers, M. Jef Lambeaux, essaye d'allier à la tradition flamande de Rubens une mélancolie et un tressaillement romantiques. Un certain désaccord existe entre les chairs débordantes et les ravages de passions que l'artiste veut leur faire exprimer, et encore, l'ampleur des formes est-elle parfois négligée et creuse. Malgré cette force un peu ballonnée, il y a néanmoins chez M. Jef Lambeaux une belle effervescence, une verve audacieuse de statuaire

dont on a les preuves, non-seulement au Grand Palais avec le buste d'*Impéria*, la *Séduction*, le *Triomphe de la femme*, mais à l'exposition du haut-relief des *Passions humaines* faite par l'artiste dans un local improvisé de l'avenue du Trocadéro. Je vois encore, dans la section belge, une fine *Diane* de M. Paul Dubois, — des groupes d'un réalisme simple, de M. Jules Lagae, — le monument Anspach, de M. Juliaan Dillens, d'une jolie intention décorative, malheureusement contrariée par une évidente pesanteur officielle, — un autre monument déjà apprécié et loué à l'un de nos derniers Salons, le groupe d'*Ulenspiegel et Nele*, monument érigé à la mémoire de Charles de Coster, de M. Charles Samuel, — et un excellent buste où se retrouvent les qualités du portraitiste sobre et solide qu'est M. Jacques de Lalaing.



En Hollande, où les expositions de peinture et de gravure sont si brillantes, j'ai seulement noté, sans plus, à la sculpture, les noms de MM. Leenhof, Ch. Van Dyk, Mlle Schwartze.

Les sculpteurs de la Grande-Bretagne ont, pour la plupart, une idéal d'art gracile et dur, un goût des formes raides et évidées. Ainsi la *Circé*, de M. Alfred Dury, la *Destinée* et le *Songe fuyant* de M. Lucchesi, le *Gobelet de vie*, de M. Toff, l'*Echo*, de M. Onslow Ford, qui est aussi l'auteur d'un monument à la mémoire de Shelley, d'une manière sèche, contournée, et délicate. Il y a plus d'harmonie et de souplesse dans le panneau de bronze : *Mes pensées sont mes enfants*, de M. Georges Frampton. Et les animaux de M. Swan, une Lionne, des Léopards, petits bronzes à la cire perdue, achèvent de révéler le talent souple et précis de l'artiste qui expose à la section de peinture les *Ours blancs à la nage*.

Après avoir passé la Manche, si nous passons l'Atlantique, nous rencontrons, ou plutôt nous retrouvons un artiste de valeur, M. Saint-Gaudens, avec le *Puritain*, le *Monument Shaw*, la *Statue équestre du général Sherman*, précédée d'une Victoire d'un mouvement si léger. Les groupes de chevaux, de marins, de soldats, de

M. Mac Monniès, témoignent d'un esprit entreprenant, mais il n'y a ni fougue ni gravité dans ces œuvres colossales, détaillées et sèches. Quant au groupe de *Vénus et Adonis*, du même artiste, il est singulier et gênant par son assemblage d'un jeune bellâtre et d'une coquette de style Empire : si jamais la distinction entre le nu et le déshabillé a pu être faite, c'est devant ces deux personnages. Nous revenons à la correction, sans grand accent il est vrai, avec le *Lafayette* de M. Bartlett, le *Washington* de M. French, dont Paris a été doté par les femmes d'Amérique.

Cette longue promenade peut enfin se terminer au Japon. Mais on a une déception si l'on va au Grand Palais regarder les bronzes, les ivoires, les bois modernes, après une visite au Pavillon du Trocadéro où les origines sont représentées par des figurines de bronze d'une force et d'une élégance incomparables, par des statues de bois d'une sérénité d'expression, d'une tranquillité de pensée si profondes. Au regard de ces œuvres, on trouve, chez les artistes actuels,



des gentillesses, des grimaces, où il y a parfois une amusante observation. Le malheur est que le métier s'est desséché, appauvri, suivant en cela une déperdition certaine de l'esprit artiste. Il faudra que ces habiles fassent un salutaire retour sur eux-mêmes, et quittent leurs petites adresses pour une étude plus réfléchie, plus directe, de la nature. Ils sont préoccupés beaucoup trop aujourd'hui de notre art d'occident. Qu'ils retiennent surtout, de l'occident, le respect qui nous saisit devant les œuvres de leurs anciens artistes, qu'ils prennent le bon conseil là où nous ferons bien de le prendre nous-mêmes.

IX

L'EXPOSITION CENTENNALE ET DÉCENNALE DE L'ESTAMPE

Une vue générale de l'art de l'estampe au XIXe siècle aboutit à des constatations suffisamment glorieuses. Si l'on est obligé, malgré les exceptions de noms et d'œuvres qui sont de toute justice, de voir l'arrêt et la déperdition de l'art du burin, il faut, par contre, dire l'apogée de la gravure à l'eau-forte, une renaissance de la gravure sur bois à l'époque romantique, et la création de l'art de la lithographie, création qui nous force à revenir à l'ancienne désignation par le mot d'estampe de toutes les œuvres d'art imprimées sur papier, que la composition initiale ait été dessinée sur bois, sur métal ou sur pierre.

Le résultat ainsi exposé brièvement, il faut reconnaître que si l'exposition de l'estampe au Grand Palais présente forcément un intérêt, elle est loin de fournir à l'étude les éléments nécessaires pour une histoire complète et détaillée de tant de manifestations et d'œuvres accumulées pendant cent années. Cette histoire, il serait nécessaire qu'elle fût faite, et le bon moyen serait une série d'expositions, soit par périodes historiques, soit par genres. On se préoccupe beaucoup de l'avenir du Grand et du Petit Palais, alors qu'il n'y a pour les utiliser, que l'embarras du choix : souhaitons d'y voir, avec tous les développements désirables, entre autres expositions, celles du burin, de l'eau-forte, du bois et de la lithographie de ce siècle. Aujourd'hui, pour rester dans les proportions de ce petit livre, les catégories de l'estampe seront abordées et quelques œuvres indiquées, en réunissant à l'exposition centennale française qui va de 1800 à 1889, l'exposition décennale qui comprend les œuvres de 1889 à 1900, et

les expositions des diverses sections étrangères.

La décadence de l'art du burin est visible au commencement du siècle. Telles pièces bien choisies dans la production du premier Empire, l'*Enlèvement de Déjanire*, de Bervic, les interprétations de Prudhon et de Constance Mayer, par Barthélemy Roger, sont froides, malgré leurs mérites, si l'on songe aux pages admirables laissées par les graveurs d'autrefois. L'art du burin, dans sa belle période, ne fut nullement compassé, mais au contraire d'une vie éclatante, et les portraits d'apparat du XVIIe siècle sont d'une force et d'une grandeur singulière en regard des timides et correctes effigies de notre temps. Il y a une exception sous la Restauration : le *Bartolini* d'Ingres gravé par Potrelle. Il y a une renaissance fine et distinguée sous Louis-Philippe, avec Calamatta, absent de la Centennale, et Henriquel-Dupont, représenté par les portraits de Brongniart; de Bertin, du duc d'Orléans et par l'*Hémicycle*



de l'Ecole des Beaux-Arts. Henriquel-Dupont suscite tout un groupe : François Martinet, Dien, etc., qui représente la production du burin pendant la période du second Empire. Puis, la personnalité de Ferdinand Gaillard, un art d'analyse acharnée, de nuancement infini, dangereux à imiter, mais d'une signification savante et belle, surtout lorsqu'il s'agit d'interpréter les patients primitifs ou de scruter, à leur manière, directement la nature : l'*Homme à l'œillet*, d'après Van Eyck, les portraits originaux tels que celui de Dom Guéranger, affirment cette maîtrise de Gaillard.

Les buristes d'aujourd'hui tiennent une place honorable à la Décennale. M. Léopold Flameng, qui expose comme aquafortiste à la Centennale, est buriniste à la Décennale avec la *Vierge au donateur* de Van Eyck, de gravure fine et ferme. M. Achille Jacquet a fait une œuvre d'allure calme et superbe avec la *Religieuse*, de Cabanel, a fixé d'une manière dramatique le drame de la *Passion de Jésus-*

Christ inscrit au triptyque de Mantegna. Il y a une gravité, un sens de la tradition, chez M. Adrien Didier, interprète attentif de Raphaël, de Prudhon, de Baudry. M. Jules Jacquet va, d'un talent souple, de Rude à Meissonier, de M. Hébert à M. Bonnat. Je ne puis donner la liste complète des graveurs au burin, mais comment ne pas désigner M. Burney, et ce nouveau venu, M. Patricot ?

En somme, l'art du burin veut beaucoup de patience et d'abnégation, si l'on veut lui rendre sa splendeur et sa gravité anciennes. Il se prête admirablement à la reproduction des grands aspects, des belles décorations, des effigies durables. Sa tradition veut un métier assuré et complet, une allure impeccable, un peu d'apparat, une manifestation vigoureuse. Les graveurs du XVIIe siècle, et à leur suite les graveurs du XVIIIe siècle, qui mélangèrent l'eau-forte au burin, ont laissé des exemples fameux de force sobre, de facture juste, de modelé clair. Il faut bien reconnaître que la veine a été affaiblie de nos jours. Devant les



dessins et les états de planches de nos graveurs, on s'explique, par la mise en évidence des faiblesses et des timidités des points de départ, la minutie inconsistante de nombre de pièces définitives. Il faut bien constater souvent une étonnante puérilité et une indifférence. De même, on est un peu surpris, après avoir vu tel premier état de gravure satisfaisant de construction, d'éclairage, de voir la même gravure amollie, brouillée, à l'achèvement. Tout de même, grâce à quelques amateurs et à la Chalcographie du Louvre, la gravure au burin a persisté, a pu traverser les phases difficiles. Aux artistes, de raviver définitivement ce grand art.

Il y a Duplessi-Bertaux, il n'y a pas Ingres dans la section de l'eau-forte. Pourtant, quelle belle ouverture pour l'histoire de l'art de l'eau-forte au dix-neuvième siècle que le *Portrait de l'archevêque de Pressigny*, évêque de Saint-Malo, ambassadeur de France à Rome, gravé par Ingres, en 1816, avec la décision, la netteté, la

grandeur de réalité, dont il a marqué ses dessins, ses portraits peints? Et Delacroix, si l'on possède un résumé de son sentiment profond, de sa force nerveuse, avec la *Juive d'Alger*, le *Choc de cavaliers maures*, la *Lionne dévorant un arabe*, combien d'autres belles pièces manquent. Et de Célestin Nanteuil, ne fallait-il pas toute la série des titres de volumes romantiques, toutes ces pages de blancs si doux, de noirs si fins, ces compositions ornementées, ajourées, treillagées, découpures et dentelles gothiques, où les femmes frêles et fatales s'enroulent comme des lianes? Parallèlement, tout le mouvement naturiste du paysage s'affirme avec Paul Huet, puis avec Corot, Daubigny, Millet, — Corot, admirable graveur qui fait vaciller les ombres et resplendir à l'horizon la délicieuse lumière; Daubigny, moins alerte, moins décisif, et qui parvient, à force de travail, de vouloir, à la belle série du *Voyage en bateau*, qui n'est pas à l'Exposition, qui devrait y être, car nulle part il n'a exprimé d'une taille plus vive et plus

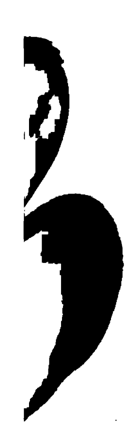


sûre la profondeur du ciel, le mouvement de l'eau; Millet, égal aux plus grands avec le *Départ pour le travail*, les *Glaneuses*, la *Grande bergère*, la *Femme qui bat le beurre* etc., fixés par l'essentiel du trait, évoquant merveilleusement les ensembles.

Les peintres, d'ailleurs, et cela bien logiquement, bien naturellement, lorsqu'ils se sont servis du matériel du graveur, ont apporté un dédain de l'inutile détail, un sens de la couleur, de la nuance, de la valeur qui leur viennent de leur génial ancêtre et maître Rembrandt. La liste serait longue de ceux-là, peintres, sculpteurs, qui tiennent leur place par quelque essai, quelque libre et rapide travail : Decamps, Th. Rousseau, Chasseriau, Ary Scheffer, Courbet, Charles Jacque, Alphonse Legros, Bonvin, Edouard Manet, A. Hervier, Ribot, Jules Hereau, Amand Gautier, Feyen-Perrin, Chaplin, J.-L. Brown, Lhermitte, Bida, Bodmer, Berchère, Appian, Besnard, Raffaëlli, Barye, Carpeaux, Rodin.

Il y a une seconde série de graveurs, qui sont les graveurs à la fois improvisateurs

et professionnels. Ce sont eux qui représentent avec autorité l'art de la gravure, si brillantes que soient les exceptions du dehors. Ainsi, Charles Méryon et ses vues de Paris, *Notre-Dame*, la *Morgue*, le *Pont-au-Change*, la *Rue des Mauvais-Garçons*, etc., etc., ces vivants portraits des pierres, de l'eau, des nuées, ces réalités interprétées par un poète hanté de l'expression et de la signification. Ainsi, Bracquemond, un des grands artistes de ce temps, si savant, si passionné, de si belle influence par son art, par ses conseils, par son caractère, par l'ardeur qui se renouvelle en lui et qu'il apporte en toutes choses, Bracquemond serait déjà célèbre par ses seules gravures de reproduction, d'après Holbein, Delacroix, Corot, Millet, Moreau... Elles sont, il est vrai, magnifiques de compréhension, de démonstration, mais l'artiste est l'auteur du *Haut du battant de porte*, du *Portrait d'Edmond de Goncourt*, et de combien d'autres admirables pièces originales.



Puis, Jules Jacquemart, un des plus fins,

des plus séduisants artistes de l'eau-forte, incomparable dans l'interprétation des objets précieux, des beaux métaux, des pierres colorées et transparentes ; Maxime Lalanne, dessinateur délicat de paysages, si apte à représenter en quelques traits la silhouette d'une ville, les méandres d'un fleuve, l'animation d'un port ; l'étrange et méticuleux Rodolphe Bresdin ; l'énergique et mouvementé Chifflart ; et tant d'autres évocateurs des champs, des villes, des êtres : Bléry, Allemand, Marvy, Delauney, Brunet-Debaines, Rochebrune, Adeline, Doré, Morin, Lepère, Renouard, et l'homme de lettres aussi bon graveur que grand écrivain, Jules de Goncourt. Jongkind, hollandais, est absent et c'est dommage. Fantin aurait pu être présent comme aquafortiste, par une gravure.

La troisième catégorie de graveurs à l'eau-forte comprend les artistes plus spécialement adonnés à la gravure de reproduction. Ils sont généralement l'objet de quelques critiques, et d'un certain point de vue que je dirai, ils le méritent. Mais il

faut les défendre hautement contre ce reproche bizarre qui s'attaque à l'objet même de leur travail : à la reproduction, à l'interprétation par la gravure des chefs-d'œuvre de la peinture. C'est là, au contraire, une des grandes raisons d'être de la gravure, et qui ne saurait lui être contestée au nom d'aucun procédé industriel, si parfait soit-il.

Il s'agit, non seulement de perpétuer des œuvres qui peuvent se détériorer et disparaître, ce qui est déjà d'une importance capitale, mais il faut encore commenter ces œuvres, mettre leur beauté, leur caractère en évidence par le résumé de la gravure, et permettre à ceux qui aiment à posséder, chez eux, tous ces admirables documents qui racontent l'art, la poésie, la vérité, de jouir des plus savants commentaires qui soient. Ira-t-on ergoter sur l'œuvre des Lebas, Larmessin, Laurent Cars, Aveline, Duflos, Lépicié, Cochin, etc., qui ont si heureusement doublé par la gravure l'art de la peinture du dix-huitième siècle? C'est une entreprise du même

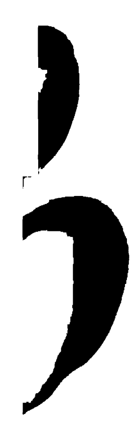


genre qui doit être celle des graveurs d'aujourd'hui. Ils ont à parcourir le champ le plus vaste, et ce n'est pas trop de tout leur talent, de toute leur application, de toute leur foi en leur beau métier.

C'est ici que le reproche peut se formuler et qu'il faut les mettre en garde. Qu'ils essayent de se préserver, malgré toute la difficulté de vivre, qu'ils ne se laissent pas aller à tout accepter, à vouloir perpétuer n'importe quelle pauvreté, n'importe quel tableau d'un jour. Là est l'écueil, c'est par là qu'ils peuvent tuer la gravure, c'est par là qu'ils lui ont fait déjà grand mal. L'amateur se désintéresse vite des à-peu-près, des insignifiances, et il ne faut pas lui donner de prétextes. Celui qui sera sévère pour lui-même et qui saura choisir ses thèmes de travail aura l'estime, et connaîtra tôt ou tard, la faveur.

La production contemporaine est d'ailleurs rassurante à ce point de vue, par nombre des œuvres exposées, et malgré le mélange des envois. Il suffit, pour prendre quelques exemples, d'étudier seulement

certaines admirables pièces, tant des vivants que des morts, pour prendre une haute idée de la gravure de reproduction, de sa beauté et de sa nécessité. J'ai parlé de Bracquemond, mais il est nécessaire de signaler à l'Exposition, — et en dehors de l'Exposition, — des œuvres telles que les gravures d'après Corot, Rousseau, par Théophile Chauvel; la *Source*, la *Ronde de nuit* et l'*Enfant bleu*, interprétées par Léopole Flameng; les Meissonier de Paul Le Rat; le *Doreur* de Rembrandt; la *Lady Campden* de Reynolds, dus à la virtuosité de Waltner; le *Parc* riant et mélancolique de Watteau, chef-d'œuvre de Boilvin; la *Cour de Ferme* de Millet, une des belles pages de l'eau-forte moderne, une merveille de poésie lunaire et silencieuse, de Victor Focillon; les Vélasquez, les Van Dyck, les Rubens, de Laguillermie... Je voudrais en signaler d'autres, définir tous ces talents, de Rajon, Courtry, Gaucherel, Mongin, Lefort, Gaujean, Lecouteux, Michel Cazin, Champollion, Hédouin, Lalauze, Boulard. Mais il me faut clore ce chapitre et convier



le chercheur à l'étude et à la découverte. Il ne regrettera pas le temps qu'il passera au milieu de ces œuvres fortes et charmantes, et il souhaitera la perpétuation de ce grand art expressif.

C'est Aloys Senefelder, du pays de Bohême, qui est habituellement cité au début de toute histoire de la lithographie, avec sa *Marche des troupes bavaroises*, datée de 1775. Non pas que Senefelder ait été le premier à reproduire des dessins sur pierre : quelques années avant lui, il y eut des réalisations, un peu au hasard. Mais, le premier, Senefelder s'acharna, comprit l'importance du procédé nouveau, d'abord pour la multiplication d'une même œuvre d'art, puis pour ses applications diverses par l'impression en couleurs sur papier, sur étoffe. Il a donc tous les droits à dater l'ère de la lithographie, après qu'un juste hommage a été rendu au bailli Hoffmann, à l'officier Maurin, à von Schmitt, précurseurs dont les noms ont été retenus.

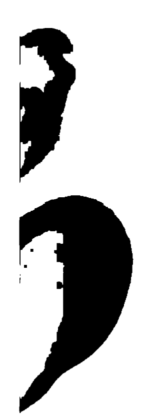
Depuis, la lithographie a fait son chemin en Allemagne, en Autriche, en Italie, en Espagne, en Russie, en Suisse, en Belgique, en Hollande, en Angleterre, où il est des noms tels que ceux de Bonington, Goya, Rops, Whistler, où les œuvres curieuses et artistes abondent, surtout en Angleterre. Toutefois, c'est la France qui fournit le plus admirable contingent de forces à l'art de la lithographie.

Depuis le *Mercure*, dessiné par Bergeret, pour l'imprimerie lithographique de la rue Saint-Sébastien, en 1804, c'est une succession d'œuvres infiniment variées, grandes, puissantes, délicates, nuancées, ingénieuses, fantaisistes, des portraits, des paysages, des scènes de mœurs, des illustrations à profusion, de belles épreuves aux noirs veloutés, aux gris délicieux, aux savantes valeurs. Un gros livre, où figureraient tous les noms significatifs de l'art de ce temps, pourrait être écrit par le seul compte rendu attentif de ces centaines d'estampes. Qu'il suffise ici, d'inscrire les noms de Charlet, Jean Gigoux, Eugène

Lami, Henri Monnier, Géricault, Raffet, Achille Devéria, Eugène Delacroix, Louis Boulanger, Honoré Daumier, Grandville, Traviès, Decamps, Isabey, Gavarni, Célestin Nanteuil, Fantin-Latour, Chéret, Eugène Carrière, Willette, Toulouse-Lautrec. Avec ceux-ci nous arrivons aux modernes, au renouveau de la lithographie. Mais il est impossible d'énumérer tous les noms, de signaler toutes les pièces uniques, telle œuvre de Ingres, de Puvis de Chavannes... Il n'est guère d'artiste, depuis cent ans, qui ne se soit exprimé par le crayon lithographique.

L'art du bois, si loyal, si expressif, si productif de merveilles, a précédé et peut-être déterminé l'invention de l'imprimerie. Il a de glorieux ancêtres, dessinateurs et graveurs sur bois, qui ont laissé une tradition et un enseignement. Il a eu une première renaissance en notre siècle, par tant de belles illustrations, qui ont popularisé des noms de grands artistes et aidé à rendre plus célèbres des chefs-d'œuvre de la lit-

térature. En effet, il commande l'une des catégories les plus importantes de la librairie : le livre illustré. La crise qui sévit sur le livre illustré est due à la désaffection du public pour un genre envahi par le *procédé* : que l'on retourne à la collaboration du graveur, et l'amateur sera fidèle au rendez-vous. Il faut réunir de nouveau, pour un but commun, le dessinateur et le graveur. On sait que les maîtres de la gravure sur bois, ou plutôt du dessin sur bois, inscrivaient leur composition sur le poirier et sur le buis, et que le graveur continuait alors l'œuvre ainsi commencée. « La xylographie, dit Ambroise Firmin-Didot, est l'art de découper dans une planche de bois le dessin tracé à sa surface, afin que chaque trait de ce dessin, mis en relief par le couteau ou la pointe du graveur, puisse se reproduire sur le papier alors que la superficie du bois gravé a été enduite d'encre d'imprimerie. Cette empreinte, dans l'origine, s'opérait au moyen d'une pression exercée par la brosse ou frottoir, et c'est plus particulièrement à ce genre,



d'impression que s'applique le mot xylographie. »

Les maîtres d'autrefois eurent ces collaborateurs, et c'est grâce à eux qu'ils ont pu laisser des œuvres considérables. Sans cesse il s'est produit le fait cité par M. A. de Lostalot dans son excellent petit livre des *Procédés de la gravure* : « La *Marche triomphale de l'empereur Maximilien* fut dessinée par A. Dürer et Burgmair sur des planches de poirier que l'on conserve encore à la Bibliothèque impériale de Vienne. Cet ouvrage colossal, composé de cent trente-cinq grandes planches de 0m 37 de hauteur sur une largeur qui varie entre 0m 36 et 0m 42, forme un ensemble qui n'a pas moins de 54 mètres de développement. Il a été exécuté de 1516 à 1519 par dix-sept graveurs d'une grande habileté, dont les noms sont inscrits sur les blocs de bois, sous la direction de Peutinger. » Ainsi, l'artisan est le collaborateur naturel de l'artiste, avant de devenir lui-même un créateur. Tel est, dans toute sa logique, l'art de la gravure sur bois, tradition

essentielle qu'il faut accepter si l'on veut ranimer un métier admirable, aujourd'hui presque épuisé.

Allons-nous assister à une seconde renaissance de cet art expressif? Elle aura eu pour promoteur ce grand illustrateur, Daniel Vierge, par ses dessins du *Monde illustré*, de l'*Histoire de France* de Michelet. Elle est actuellement hâtée avec une ardeur sans pareille par A. Lepère, Tony Beltrand, Jacques Beltrand, H. Paillard.

Les sections étrangères sont, pour l'estampe, d'un haut intérêt. Les noms glorieux s'y retrouvent, de Seymour-Haden, de Whistler, de Daniel Vierge, de Menzel.



Et voici qu'en Hollande, où se sont élaborées déjà les œuvres depuis longtemps classées de MM. Zilcken, Storm van Gravesande, deux graveurs apparaissent au premier rang, avec des séries étendues et caractéristiques : M. Bauer, qui est comme un élève de Rembrandt, au burin libre et léger, évocateur d'architectures orientales et gothiques : M. Dupont, qui se rattacherait

à la tradition de Dürer, et qui grave, à Paris, d'une pointe précise, des spectacles de travail vus au long des quais et aux champs, des chevaux lourds et magnifiques, bêtes de ville et de labour. En Angleterre, c'est M. Cameron qui trouve, pour représenter les ponts, les monuments, des lignes expressives, d'une rigidité colorée, à la manière de Charles Méryon, et c'est M. Nicholson avec ses bois qui font vivre l'essentiel des physionomies. Aux États-Unis c'est M. Joseph Pennell qui passe des vues réelles de Londres, de Notre-Dame, à des rêveries de paysages et d'architectures. En Allemagne, c'est M. Kœpping, savant interprète de Rembrandt, et en Belgique, M. Biot qui transcrit, d'une parfaite exécution, Quintin Massys. Et ce sont, de nouveau, des graveurs originaux, M. Zorn en Suède, M. Van Muyden, en Suisse, M. Chahine en Turquie, M. Axel Gallen en Finlande.

X

LES SPECTACLES

Chaque quartier de l'Exposition a ses spectacles, j'entends spécialement les scènes, les danses, les tableaux vivants, les décors, tout ce qui tient de quelque façon à l'art du théâtre.



Au Trocadéro, c'est un spectacle que le *Couronnement de Nicolas II*, figuré dans le pavillon de l'Asie russe, avec accompagnement de musique religieuse, et c'est un spectacle aussi, au *Stéréorama mouvant*, le voyage sur les côtes de l'Algérie, qui se déroule, avec ses flots, ses roches, ses villes blanches, ses verdures, ses vaisseaux, ses barques, ses pêcheurs, et ses effets de lumières variés, depuis la douceur

de l'aurore jusqu'aux assombrissements colorés du crépuscule.

Dans l'enceinte de l'*Andalousie au temps des Maures*, autres décors : la cour de l'Alhambra, un village espagnol, la Giralda de Séville, une arène agrémentée de fantasia et de duels de cavaliers. Au centre, un théâtre espagnol tout claquant de banderoles, tout peinturluré de jaune et de rouge, et sur lequel on ne joue pas les chefs-d'œuvre du théâtre espagnol, le public d'Exposition étant considéré comme essentiellement frivole, incapable d'attention et de suite dans les idées. On ne voit pas davantage au théâtre de l'Andalousie ces savoureuses danses populaires dont les voyageurs nous ont fait de si beaux récits et que nous avons pu voir à Paris, autrefois, dans la salle de la rue Taitbout, ces femmes en robes longues, de couleurs fanées, qui dansaient, sur l'espace d'une petite table de cabaret, les *jotas* et les *malaguenas* aux ondulations rythmiques, savantes et voluptueuses. On ne remplace pas ce charme par des ronflements de

tambourin et des cliquettements de castagnettes, et quelques spectateurs auraient voulu, à défaut de drames et de comédies de l'Espagne héroïque, chevaleresque, amoureuse, catholique, casuiste, ergoteuse, un beau défilé des danses de l'Aragon et de la Catalogne. Les scènes villageoises que j'ai vu représenter au théâtre espagnol de l'*Andalousie au temps des maures* étaient d'ailleurs bien réglées, et les danseuses exécutaient leurs pas avec la précision désirable, mais l'ensemble était sans pittoresque spécial et sans inattendu.

Au *Théâtre chinois*, qui est simplement une annexe de restaurant, quelques faiseurs de tours sont chargés de récréer les dîneurs.

Au *Théâtre cambodgien*, où l'on pouvait s'attendre à trouver une vérité et une beauté de la même force ingénue, du même sentiment de nature naïf et profond, qui nous sont montrés par les sculptures de l'art khmer, nous assistons à l'exhibition d'une troupe pourvue d'une étoile franco-belge ayant pour satellites des danseuses italiennes, d'aucuns disent toulousaines.



Malgré toute la grâce et tout le talent de Mlle Cléo de Mérode et de ses compagnes, nous ne trouvons pas là notre compte, et ce n'est pas pour assister à des imitations plus ou moins réussies de l'art du Cambodge que nous entrons au théâtre cambodgien. Retournons voir les sculptures.

Le *Théâtre égyptien* nous offre très heureusement une compensation. La figuration, dit-on, y est mêlée, et ce ne serait pas l'Égypte qui y serait surtout représentée : elle y serait mélangée avec des éléments asiatiques, et la Turquie d'Europe y jouerait également un rôle. Telle qu'elle est, la troupe féminine doit représenter assez bien le personnel d'un harem aux chairs de toutes les couleurs, blanches et roses, d'un blanc et d'un rose qui font songer à des fleurs maquillées, enduites d'onguents et parfumées de pommades, jaunes à la façon de vieux cuivres un peu enfumés, rousses comme si elles reflétaient du feu, noires comme des masques de bois d'ébène où seraient incrustés des yeux en émail et des dents en ivoire. Chacune des créatures

qui composent cette collection vient à son tour danser devant un personnage assis sur une manière de trône, qui tient un sceptre en sa main chargée de bijoux, porte à son flanc un sabre recourbé, est coiffé d'une tiare, vêtu d'une robe, et présente assez bien, avec ses sourcils très dessinés et sa grande barbe, l'image d'un de ces souverains dont les sculptures de l'Assyrie ont gardé le type hiératique et traditionnel, un Assurbanipal ou un Sennachérib. La danse exécutée ne varie guère. La blanche, la jaune, la rouge et la noire dansent également du ventre, et nous avons le droit de dire, sans que l'on nous accuse d'instabilité dans nos goûts et d'amour effréné du changement, que les Expositions universelles nous ont un peu blasé sur les danses du ventre, exécutées comme mécaniquement, sans rythme et sans souplesse, à faire fuir toutes les idées de beauté charnelle et d'harmonie voluptueuse que les spectateurs viennent évidemment réclamer à ce genre de spectacle. Il est presque impossible de ne pas



tourner au comique ces scènes qui perdent ici le charme naïf et traditionnel de la vie primitive, et devant ces saccades de l'abdomen bondissant sous la robe, on ne peut s'empêcher de songer à des lapins qui sautent dans un sac. Cela s'accompagne, au Théâtre égyptien, d'une mise en scène assez particulière, et la danse du ventre devient la danse du sabre, la danse des verres, la danse de la gargoulette, etc., et cela s'appelle, par exemple, ou *Antar*, ou *Une nuit à Bagdad*. Il y a mieux, toutefois.

Il y a une danseuse, de taille moyenne, bien bâtie, le visage expressif, les yeux lumineux, qui danse, pour mon goût, à ravir. Elle ne danse pas précisément du ventre, elle danse de partout, elle danserait surtout de la gorge. Les mouvements de ses pieds et de ses jambes sont rares, d'une parfaite précision. Mais c'est quand elle semble immobile, et qu'elle reste en effet à la même place, qu'elle me plaît. Elle semble alors envahie par la musique, lente, sourde, d'un mouvement insistant et mé-

lancolique, elle tremble plutôt qu'elle ne danse, et ce tremblement du corps, l'agitation des seins, le déroulement des gestes, et le sommeil de rêves qui monte au visage, font d'elle une belle statue frissonnante du désir, à la fois libre et chaste, très pur parce qu'il est très beau et très fier. Elle quitte cette attitude sur un éclat ou une accélération des instruments, et elle bondit comme une nymphe poursuivie par des faunes. Elle accomplit aussi nombre de tours de force et d'adresse, mais elle est préférable dans sa presque immobilité. Je regrette de ne pas savoir le nom de cette remarquable artiste à la chair cuivrée, vêtue d'une jupe de satin d'or, toute brillante de pierres et de sequins, car ce nom mériterait d'être consigné dans les annales de l'Exposition de 1900.



Je ne vois plus guère à citer, avant de quitter le Trocadéro, que le cabaret où opèrent les *Aïssaoua*, et qui est inclus dans les constructions de l'Algérie. Entre deux danses du ventre, il y a là un grand diable barbu qui se perce la langue avec des

épingles, qui joue avec un long serpent noir, l'enroule autour de ses poignets, de son cou, le prend entre ses dents, baisotte sa langue fourchue, et qui termine ses exercices en se pliant en deux, les mains et les pieds battant le vide, le ventre nu sur un grand sabre que tiennent deux solides camarades. L'endroit est de couleur locale, café algérien aux murs blancs, avec une estrade élevée de quelques marches, tout contre les spectateurs.

Si nous passons du Trocadéro au Champ-de-Mars, nous trouverons des spectacles du même genre que ceux-là quittés à l'instant. Il y a des charmeurs de serpents au *Tour du monde*, et des Javanaises, et des Japonaises, exhibées devant les décors d'un panorama mouvant. Il y a le voyage en mer du *Maréorama* de M. Hugo d'Alesi, à l'angle de l'avenue de Suffren et du quai d'Orsay. Il y a un théâtre d'ombres au *Palais de la Femme*. Il y a les gondoles, les musiques, les lampions de *Venise à Paris*, avenue de Suffren. Tout cela est du décor, de la mise en scène, à défaut de

théâtre proprement dit. Le *Village suisse*, de ce point de vue, est encore un décor, avec ses tableaux de la vie alpestre, ses meuniers chargés de sacs, ses montagnards qui chantent et qui dansent sur la place du village, ses maisons historiques qui semblent peintes sur des toiles de fond et des portants, ses cascades qui tombent des sommets, ses prairies, ses roches nues, ses glaciers, disposés pour une illusion qui est tout à fait l'illusion du théâtre. C'est à croire que la toile vient de se lever sur *Le Châlet*, que le ténor va s'avancer et dire son grand air :

Vallons de l'Helvétie !...



Au long de la rue des Nations, il n'y a guère que des restaurants à tziganes. C'est seulement sous le pavillon de l'Espagne, au restaurant de la *Feria*, que l'on peut assister à un spectacle local de vraie beauté. Au milieu du cercle des râcleurs de guitares, des joueurs de castagnettes, des muletiers, des toréadors, des cigarières, qui battent des

mains et crient : Ollé! en mesure, surgit une grande fille, mince, brune de cheveux, blanche et rose de visage, vêtue de la jupe longue et du grand châle en pointe, une rose rouge piquée dans sa noire chevelure, et qui danse délicieusement avec des mouvements simples et vifs, des torsions du corps perpétuellement équilibrées par la course des jambes et par les bras balancés comme des branches au vent. C'est le contraire de la quasi immobilité de la fille d'Egypte, mais ces deux artistes se valent, et l'agitation de la fille d'Espagne est belle aussi, parce qu'elle compose incessamment des figures harmonieuses et expressives.

Sur l'Esplanade des Invalides, les spectacles sont du même genre qu'au village suisse, des décors que vous pouvez animer de votre mieux par l'imagination, et utiliser pour la mise en scène d'opéras, d'opéras-comiques, de mélodrames ou de vaudevilles villageois. C'est là *Vieille Auvergne*, avec ses joueurs de cabrette et ses bourrées. C'est le *Vieux Poitou*, avec son « hostellerie de la Mélusine. » C'est le *Mas pro-*

vençal avec son restaurant marseillais, et sa bouillabaisse, et les fins arceaux de son cloître. C'est le *Village breton*, avec son dolmen, son menhir, son église, son ossuaire, sa faiseuse de crêpes et son biniou.



Abordons la Rive droite, les spectacles abondent au *Vieux Paris*, spectacle de la rue, parades, ressouvenirs de l'ancienne foire, les chanteurs de Saint-Gervais, l'orchestre Colonne. La couleur historique n'est pas toujours observée au *Vieux Paris*, il faut le remarquer, puisque l'on voit, au Théâtre du Palais, miss Cotty dans des poses lumineuses ignorées au temps de François Villon et de Rabelais, et qu'un théâtre du Petit Caporal représente prophétiquement une épopée napoléonienne en deux actes et vingt-sept tableaux, où Mlle Dartey joue le rôle de Napoléon et M. Dieudonné celui du sergent Rameau.

Plus loin, contre le pont d'Iéna, dans la salle des *Voyages animés*, on peut entendre de jolies et anciennes chansons françaises.

Mais où les théâtres abondent, c'est, toujours sur la rive droite, dans la *Rue de Paris*, faite, tout de son long, de baraques foraines et de petites boîtes montmartroises.

La parade du *Théâtre des auteurs gais* est la plus bruyante. Toute une troupe donne de la voix et gesticule sur les planches en plein air : une Faiseuse de boniments, un Clown, une Tireuse de cartes, une Bohémienne, une Turquoise, une Japonaise, une Arlequine, une Parisienne et deux Perruches, voilà pour le personnel féminin. Côté des hommes : un Paillasse, un Auguste, un Polichinelle et un Hercule. De plus, une girafe empaillée et un éléphant en baudruche qui tiennent le mieux du monde leurs rôles. Je ne puis énumérer tout le personnel de cette parade : qu'un hommage collectif lui soit au moins rendu en la personne de la « bonnisseuse », Mme J. Dulac, qui arbore sans trêve son visage spirituel et la verve de sa parole devant la foule. Cette parade est à elle seule un spectacle dont beaucoup de passants se

contentent. A l'intérieur on joue pourtant des comédies en un acte signées de MM. Courteline, Pierre Wolff, Max Maurey, Ernest Vois, J. Redelsperger, Sylvane et Gascogne, et un mimodrame en cinq scènes, *La Main*, scénario et musique de M. Henri Bereny, interprété par Mlle Charlotte Wiehe, du Théâtre royal de Copenhague, et par M. Séverin. La salle est décorée de panneaux de M. Bellery-Desfontaines. L'affiche est de M. Ibels.

A la *Roulotte*, ce sont les revues des cabarets de Montmartre qui défilent, avec leurs calembours et leurs grivoiseries, des chansons animées, des tableaux vivants, des pantomimes de M. Xavier Privas, présentées par une affiche de M. Léandre.



Le *Grand Guignol*, avec boniments extérieurs, se rattache aussi à l'esthétique des cabarets de Montmartre. Des chansonniers, l'American Biograph, des revues, des farces tabariniques, des comédies en un acte, et les noms de MM. Georges Docquois, Maurice Magnier, Hugues Delorme, Jean Robiquet, Henri Pagat.

La salle du *Théâtre des Bonshommes Guillaume*, décorée de peintures de M. Eugène Cadel, parcs, pelouses, jets d'eau, donne à voir, dans l'ouverture demi-ronde de la scène, des groupements de marionnettes par lesquels sont représentés les aspects d'une soirée mondaine, du défilé du régiment, du bal des Quat'z-arts, d'un soir de gala sur la place de l'Opéra. Mes préférences iraient à la soirée mondaine, vraiment falote, d'un comique sinistre à la Henry Monnier, avec ses diseurs de riens, pantins en robe et en habits convenablement gourmés et raides, maître et maîtresse de salons, invités affamés de sandwiches, chanteurs au cachet pressés de partir, enfants qui récitent des fables. C'est d'un bon guignolisme. J'ajoute, pour ceux qui s'intéressent au mécanisme du spectacle, que ces marionnettes sont mues par le plancher : de là cette rigidité particulière, ces mouvements tournants tout d'une pièce.

La *Maison du Rire* est divisée en deux compartiments : l'un où se jouent des revues, dites revuettes, et des pièces en un

acte, l'autre où défilent des ombres chinoises héritées de l'ancien *Chat Noir*.

Le *Jardin de la Chanson* est, en effet, un carré de jardin où croissent quelques spécimen des chansons du genre café-concert.

Le *Phono-cinéma Théâtre* donne à entendre et à voir les illustres comédiens, comédiennes et danseuses de ce temps : Sarah Bernhardt, Rosita Mauri, Zambelli, Cléo de Mérode, Mily Meyer, les Coquelin.

Le *Palais de la Danse* est un charmant spectacle où grâce à quelques sujets passe-partout, *L'Heure du berger*, *Terpsichore*, défile toute une histoire cosmopolite de la danse. Les ballets sont bien vêtus et bien réglés. La salle est en amphithéâtre, modèle à suivre à la première occasion qui se présentera de construire un théâtre. Tout est d'une distinction et d'un goût parfaits.

Je nommerai encore le *Manoir à l'envers*, où tout n'est pas à l'envers, observait un passant, puisque, comme partout, il faut payer pour entrer.

Il n'y a pas à dire davantage la substance

de ces spectacles. Elle est connue. Les farces, les chansons rosses, les comédies de bonne humeur, les scènes érotiques, tout ce qui a poussé un peu pêle-mêle sur le versant parisien de la Butte, est déjà classé depuis longtemps, tellement classé même que l'on peut croire à une mode finie, ou tout au moins qui va se transformer. Il est regrettable que cette transformation n'ait pas coïncidé avec l'Exposition, l'esprit d'hier n'étant pas un produit susceptible d'un écoulement de six mois. Ce n'est un mystère pour personne que le succès, le grand, le prodigieux succès, qui justifie tout, n'a pas répondu à l'attente des organisateurs de ces petits spectacles. Mais n'est-ce pas bien un peu la faute de ces organisateurs, et la substance de leurs spectacles n'était-elle pas trop creuse pour le public universel qu'il fallait conquérir. On a cru, sans doute, au « spectacle d'Exposition », et que le plus léger, voire le plus vide, serait le plus couru, par une foule qui prend à peine le temps de s'arrêter et ne prend pas le temps de réfléchir.

L'événement n'a pas justifié ces belles espérances. Pour prendre le seul exemple des productions montmartroises qui alimentent surtout les théâtres de la rue des Nations, comment ne savait-on pas d'avance que c'étaient là des spectacles essentiellement de quartier, qui avaient bien pu rallier le Tout-Paris, aux jours de Salis et de Bruant, mais qui n'avaient pas, pour cela, conquis Paris. Le Tout-Paris n'est pas Paris, fort heureusement. Et il ne s'agit plus même de Paris, à l'Exposition, il s'agit de la France entière, des provinces dont nous voyons en ce moment à chaque pas devant nous les solides vêtements et les face hâlées, et de l'étranger, de l'Europe, des deux Amériques, de l'Australie, de l'Asie, de l'Afrique. C'est beaucoup de monde, c'est le monde! à intéresser. Or, les plaisanteries de Montmartre ne sauraient quitter la Butte. Les Parisiens capables de s'y récréer les connaissent. Les provinciaux et les étrangers ne sauraient s'y plaire. On peut répéter les phrases toutes faites sur les

attractions qui conviennent aux Expositions, sur le léger, le creux, le vide, etc. La foule, malgré tout, où qu'elle soit, et quoi qu'elle fasse, n'abdique pas le fond de sentiment qui est en elle. Quand on a l'humanité entière devant soi, comme spectatrice, ce n'est pas un spectacle de quartier, c'est un spectacle humain qu'il faut lui donner en pâture.

Dans la rue de Paris, ce spectacle existe, et c'est celui qui fournira ainsi la conclusion naturelle de ces notes. Au *Théâtre Loïe Fuller*, une troupe japonaise prouve cette vérité que j'essaye d'indiquer ici. Une actrice infiniment expressive, Mme Sadda Yacco, joue une pièce : *La Geisha et le Chevalier*, avec de très intelligents partenaires, tels que Tsusaka, qui joue le Chevalier. C'est une pièce toute simple, le drame d'amour de la vie d'une courtisane, la rencontre des deux amants au premier acte, la déception affreuse et la rage mortelle qui entrent au cœur de la Geisha lorsqu'elle sait fiancé son amant d'un jour. Elle le poursuit jusque dans le temple où il est entré,

essaye de séduire les prêtres gardiens par ses danses, trompe leur surveillance, s'élance dans le temple, sort en poursuivant la fiancée de son ami qu'elle jette à terre, piétine et frappe, jusqu'au moment où elle tombe elle même, son faible cœur rompu par un sentiment trop fort. Le Chevalier la prend dans ses bras, console son agonie de ses caresses et de sa tristesse. C'est un très simple, très primitif sujet, mais que Mme Sadda Yacco approfondit et exprime de manière si nuancée, si délicate et si tragique, qu'elle en fait un de ces chefs-d'œuvre d'humanité réclamés tout à l'heure. C'est par le fait de l'interprète, dira-t-on. Je n'y contredis pas, mais le théâtre est une collaboration où l'interprète se trouve prendre, de fait, la part la plus importante. Encore faut-il lui confier le thème dont il devra faire de la vie. Mme Sadda Yacco achève supérieurement le poème. Elle est charmante de dédain, au premier acte, lorsqu'elle repousse un importun, admirable d'effroi quand cet importun assaille son chevalier, farouche lorsqu'elle se jette

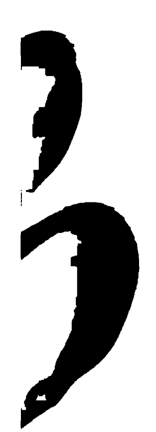
entre les deux combattants. Au second acte, c'est la danseuse séductrice, gazouilleuse de douces paroles auprès des gardiens du temple, et tout à coup, c'est la femme, rapide dans l'action, se précipitant, frappant, s'exaltant et expirant, enfin, dans une transfiguration extraordinaire, le col cassé, les bras tombés comme ceux d'un mannequin, le visage changé, envahi d'un égarement, d'une douceur, d'une stupeur, qui se succèdent en un instant, avec les mots d'agonie qu'elle gazouille encore, qu'elle chuchotte, derniers petits cris d'un oiseau qui meurt.

Mme Sadda Yacco est, non la première femme qui monte sur les planches au Japon, mais la première qui joue avec des acteurs masculins. Il n'y a eu jusqu'à présent au Japon que des troupes entièrement masculines ou entièrement féminines, ces dernières dans les petits théâtres de genre. (On trouvera ce renseignement, avec beaucoup d'autres, au cours des trois chapitres publiés dans *Le Japon artistique*, par M. A. Lequeux, sur le théâtre japonais). Grâce à

Mme Sadda Yacco, grâce à la danseuse de l'Égypte et à la danseuse de la Feria, nous avons eu à l'Exposition de 1900 un peu de ce théâtre universel que nous avons pu rêver, l'équivalent du Théâtre Annamite, des Javanaises, de la Macarona et de la Soledad de 1889.

INDEX ALPHABÉTIQUE

C



G

M



Q

R

T

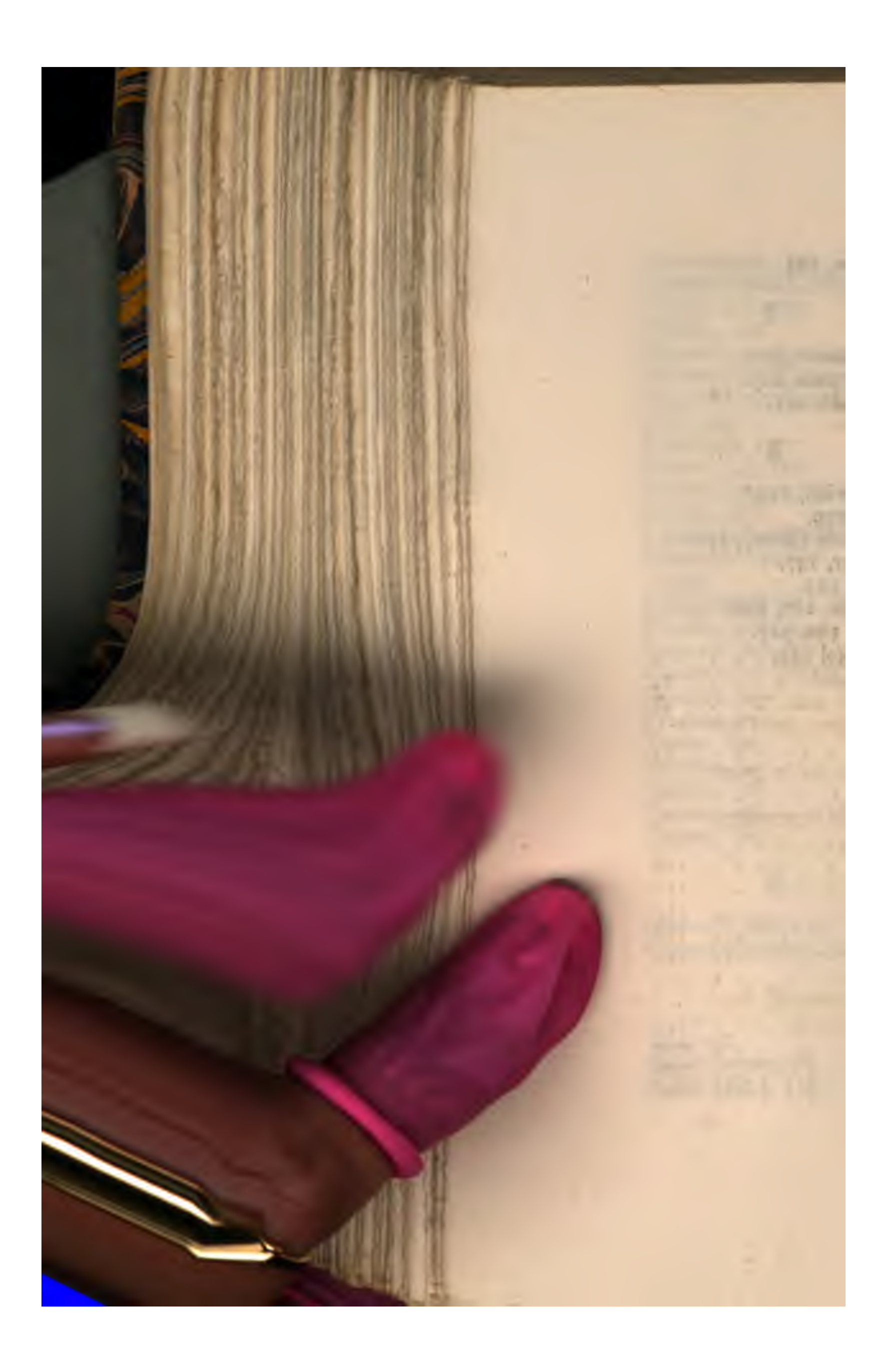
U

V

W

Y

Z



TABLE

Imp. Ch. Renaudie, 56, r. de Seine, Paris. — 3740

